

SVEUČILIŠTE U ZAGREBU
FILOZOFSKI FAKULTET
Odsjek za povijest umjetnosti

Diplomski rad

Marko Aurelije – prikazi cara-filozofa
Odraž stoičke misli u reljefu i skulpturi

Marija Buntak

Mentor: dr. sc. Dino Milinović, izv. prof.

ZAGREB, 2018.

Temeljna dokumentacijska kartica

Sveučilište u Zagrebu
Filozofski fakultet
Odsjek za povijest umjetnosti
Diplomski studij

Diplomski rad

MARKO AURELIJE – PRIKAZI CARA-FILOZOFA ODRAZ STOIČKE MISLI U RELJEFU I SKULPTURI

MARCUS AURELIUS – REPRESENTATIONS OF EMPEROR-PHILOSOPHER REFLECTION OF STOIC THOUGHT IN RELIEF AND SCULPTURE

Marija Buntak

Rad se bavi umjetničkom ostavštinom vezanom uz Marka Aurelija, pritom tražeći poveznice između njegova života i njegovih misli sa vizualnim predodžbama njegova lika. Započinje elaboracijom četiri portretna tipa, pri čemu je od ukupno 150 sačuvanih portreta izdvojeno njih 29, unutar kojih su zastupljeni i portreti sa spomenika obrađenih u radu – s konjaničkog spomenika i stupa Marka Aurelija te s tri reljefna panela koja se nalaze u Museo del Palazzo dei Conservatori. U radu je analizirano i osam reljefnih panela s Konstantinovog slavoluka, na kojem su Aurelijevi portreti preklesani kako bi nalikovali Konstantinu. Spomenicima i reljefnim panelima (koji su nekad jednako tako bili dijelovi spomenika), zajednička je svrha podizanja vezana uz Aurelijeve vojne uspjehe u Prvom (i Drugom) markomanskom ratu. Njihova ikonografija prikazuje ga kao cara predanog dužnosti, etici, milosrđu, pravednosti i pobožnosti, odnosno kao cara-filozofa koji se dokazao i kao jednako uspješan car-vojskovođa, zbog čega je u povijesti ostao upamćen kao uzor kojeg je poželjno slijediti.

Rad je pohranjen u: knjižnici Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu.

Rad sadrži: 125 stranica, 89 reprodukcija. Izvornik je na hrvatskom jeziku.

Ključne riječi: Marko Aurelije, portreti, konjanički spomenik, stup Marka Aurelija, reljefni paneli, Markomanski ratovi, stoička filozofija

Mentor: dr. sc. Dino Milinović, izv. prof., Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu

Ocjenjivači: Ime i prezime, titula, ustanova

Datum prijave rada: _____

Datum predaje rada: _____

Datum obrane rada: _____

Ocjena: _____

IZJAVA O AUTENTIČNOSTI RADA

Ja, Marija Buntak, diplomantica na Istraživačkom smjeru – modul Umjetnost antike i srednjeg vijeka diplomskoga studija povijesti umjetnosti na Odsjeku za povijest umjetnosti Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu, izjavljujem da je diplomski rad pod nazivom *Marko Aurelije – prikazi cara-filozofa. Odras stoičke misli u reljefu i skulpturi* rezultat mog istraživanja i u potpunosti samostalno napisan. Također, izjavljujem da niti jedan dio diplomskoga rada nije izravno preuzet iz nenavedene literature ili napisan na nedozvoljen način, te da se tekst u potpunosti temelji na literaturi kako je navedeno u bilješkama, uz poštivanje etičkih standarda u citiranju i korištenju izvora.

U Zagrebu, 18. kolovoza 2018.

Vlastoručni potpis

Zahvala

Zahvaljujem se svom mentoru prof. dr. sc. Dini Milinoviću na stručnim savjetima, Pauli Prkačin na pomoći u prikupljanju literature iz Bayerische Staatsbibliothek München, Goranu Rukavini na obradi slikovnih priloga, te Matei Mrgan Kadvolt i Ani Volarić Mršić na prijevodima.

SADRŽAJ

UVOD	1
1. Skulptura – portreti i spomenici Marka Aurelija.....	3
1.1. Portretni prikazi Marka Aurelija	3
1.1.1. Portretni tip I. – Mladi Marko Aurelije	4
1.1.2. Portretni tip II. – Budući vladar.....	6
1.1.3. Portretni tip III. – Prvih deset godina vladavine cara-filozofa	9
1.1.4. Portretni tip IV. – Drugih deset godina vladavine cara-filozofa	12
1.2. Konjanički spomenik Marka Aurelija	17
1.2.1. Od antike do cinquecenta	20
1.2.2. Od smještanja na Campidoglio do danas.....	27
1.3. Stup Marka Aurelija	31
1.3.1. Reljefni friz.....	35
1.3.2. Ikonografija scena s prikazima Marka Aurelija	38
2. Reljefni paneli Marka Aurelija.....	42
2.1. Reljefni paneli u Museo del Palazzo dei Conservatori.....	42
2.1.1. <i>Clementia</i>	45
2.1.2. <i>Triumphus</i>	47
2.1.3. <i>Sacrificium</i>	50
2.2. Reljefni paneli na Konstantinovom slavluku	52
2.2.1. <i>Adventus</i>	57
2.2.2. <i>Profectio</i>	59
2.2.3. <i>Liberalitas</i>	61
2.2.4. <i>Submissio</i>	62
2.2.5. <i>Rex Datus</i>	64
2.2.6. <i>Captivi</i>	66
2.2.7. <i>Adlocutio</i>	68
2.2.8. <i>Lustratio</i>	70
ZAKLJUČAK	73
PRILOZI.....	75
Dodatak I.	75
Dodatak II.	76
Dodatak III.	79
Dodatak IV.	81

Popis literature.....85

Popis slikovnih priloga.....97

UVOD

Iz doba vladavine jednog od najznamenitijih rimskih careva – Marka Aurelija, ostao je sačuvan vrlo vrijedan korpus umjetničkih djela. Rad slijedi njihovu već uvriježenu podjelu na one izvedene skulpturom i reljefom, sukladno čemu je podijeljen na dvije tematske cjeline. U prvoj, podijeljenoj u tri poglavlja, sljedećim slijedom, obrađeni su – Aurelijevi portreti te konjanički spomenik i stup Marka Aurelija. U drugoj je obrađeno jedanaest reljefnih panela, od kojih su tri koja su svoje mjesto našla u izložbenom postavu u Museo del Palazzo dei Conservatori obrađena u prvom poglavlju, dok je preostalih osam, koji se od antike nalaze na atici Konstantinova slavoluka, obrađeno u drugom poglavlju.

Težnja je rada sustavno prikazati umjetnička djela kojima je prikazan Marko Aurelije, te ih povezati ponajprije s njegovim odnosom sa *samim sobom*, odnosno s filozofijskim načelima po kojima je živio i po kojima je ostao poznat. Povezano s time, pokušati rasvijetliti način na koji je umjetnost kao vizualni medij utjecala na stvaranje slike o njegovoj osobi – iščitavanjem ikonografskog sadržaja te njegovim povezivanjem s Aurelijevim karakterom.

Rad otpočinje poglavljem u kojem su izloženi značajni podaci iz Aurelijeve biografije, potkrijepljeni primarnim i sekundarnim izvorima te je paralelno izvedena analiza njegovih četiriju portretih tipova, od kojih je svaki zasebno obrađen unutar podcjelina ovog poglavlja. Pritom je odabranim primjerima pristupljeno deskriptivnom metodom, a s obzirom na njihove karakteristike, komparativnom je metodom ukazano na određene sličnosti i razlike unutar i između tipoloških skupina. Kao izuzetak, njima je pridružen najraniji Aurelijev reljefni prikaz s Antoninskog oltara iz Efeza, što je s obzirom na to da je riječ o obiteljskom portretu na kojem je prikazan kao mladić prikladnije od povezivanja ovog reljefa s jedanaest reljefnih panela. Razlog je taj što je na njima, kao i na portretima s ostalih spomenika, koji su jednako tako obuhvaćeni tipološkom podjelom, Aurelije prikazan kao car.

Drugotna je težnja proizašla iz slojevitosti spomenika s Aurelijevim prikazima, zbog čega se u svakom od sljedećih poglavlja, korištenjem povijesne, deskriptivne te analitičke i sintetičke metode, pokušava obuhvatiti i sagledati relevantna, ali i opća literatura, kojom se daje širi uvid u kontekst pojedinog djela kroz prizmu određenog problema.

Stoga je u drugom poglavlju, koje je posvećeno brončanom konjaničkom spomeniku, poseban naglasak stavljen na kompleksnu povijest skulpture te brojne mijene njezina identiteta. S obzirom na postavljenu problematiku, na dvije je podcjeline poglavlja razdvojena njegova opstojnost – prije i poslije smještanja na Kapitolijski trg (Piazza del Campidoglio).

Sljedeći je značajan Aurelijev spomenik monumentalni stup, koji je poput prethodnog primjera zadržao svoju izvornu cjelovitost, obrađen u trećem poglavlju. U njemu se razmatra njegovo svrstavanje pod pojam skulpture, kako se uobičajeno razumijeva, što je djelomično neprecizno, budući da istovremeno sadrži složenu arhitektonsku konstrukciju te reljefni spiralni friz. Iako je svaki od triju umjetničkih izraza jednako zastupljen, zbog čega je prikladnije promišljati ga kao *Gesamtkunstwerk*, s obzirom na temu rada, prednost je dana reljefnom frizu te ikonografiji prikaza na kojima se pojavljuje Aurelijev lik – sukladno tome podijeljene su i podcjeline poglavlja.

Drugi se dio rada kroz dva odvojena poglavlja bavi s jedanaest panela, pri čemu svaki od njih čini zasebnu podcjelinu. Prije pojedinačnog razmatranja, predočena je zajednička im problematika podrijetla. Na nju se nadovezuju interpretativne poteškoće vezane uz preklesane Aurelijeve glave iz (druge) skupine od osam panela, koji su iz tog razloga propitani unutar teorijskog područja koje se odnosi na koncept spolije.

S obzirom na to da su navedena djela, izuzev portreta, toliko poznata da ih se s pravom može nazvati općim mjestom unutar antičke umjetnosti, te da su, izuzev tri reljefna panela, dio javnih spomenika grada Rima od antike do danas, svrha je ovog rada apostrofirati njihovu povijesnu i umjetničku vrijednost, ukazati na prisutnu teorijsku zamršenost vezanu uz njih, te im, sagledavanjem urbanog i kulturalnog konteksta, odati priznanje, imajući u vidu značenje antičkog Rima kao kolijevke zapadne civilizacije, unutar koje je Marko Aurelije, posredstvom umjetničke predodžbe njegova lika i djela, ostavio nezamjenjiv trag.

1. Skulptura – portreti i spomenici Marka Aurelija

1.1. Portretni prikazi Marka Aurelija

Poznato je više od 150 sačuvanih portreta Marka Aurelija – glava, bisti i statua, izrađenih u periodu između 138. i 180. godine, odnosno od 18. do 59. godine careva života.¹ Pritom, valja imati na umu da je svoj cjelovit oblik zadržala tek nekolicina njih, među kojima su deseci bista i pet statua, dok su preostalima očuvane glave (koje su nekad bile dijelom danas izgubljenih bisti ili statua) ili tek dovoljno veliki fragmenti da bi se moglo zaključiti da je riječ o Aurelijevu licu.²

Prema formalnim se karakteristikama razvrstavaju u četiri tipa modela, odnosno prototipa, koji na kronološki susljedan način prikazuju njegov lik. Međutim, s ove vremenske distance može se previdjeti da to nije bio prvotni razlog njihove izrade. Njihova je svrha bila učiniti cara omniprezentnim,³ stoga ne čudi niti da bi broj zaista izvedenih portreta, o kojem se može samo nagađati, mogao bio višestruk.

S obzirom na stupanj sličnosti s uspostavljenim modelom, koji se po svemu sudeći izrađivao od plemenitog metala⁴, pojedini se portretni tip dalje grana prema sljedećem poretku: replika, varijanta, varijacija te hibrid⁵. Hoće li umnažanje prototipa zadržati njegovu prepoznatljivost ili dovesti do mijene, donekle ovisi o korištenju pantografskih sprava⁶, a donekle o vještini skulptora da vjerno prati model ili pak kreativnije pristupi izvedbi unutar okvira zadanih portretnih karakteristika. Kvaliteta portreta nije nužno uvjetovana sličnošću s prototipom, već načinom na koji se obradom, najčešće mramorne površine, osim samih crta lica uspijeva prenijeti i Aurelijeva osobnost. S obzirom na fizionomiju, specifičan detalj koji dolazi do izražaja u sva četiri portretna tipa jesu njegovi pomalo spuštene kapci, koji doprinose zamišljenom, distanciranom i sjetnom izrazu te posredno utječu na utisak da je Aurelije, barem toliko koliko je bio car, bio i filozof.

¹ Usp. Fittschen, 1999. 13–27.; Wünsche, 2003. 8.; Albertson, 2004. 300–303.

² Usp. Bergmann, 1978. 13.

³ Usp. Boschung, 2012. 294.

⁴ Usp. Wegner, 1939. 11.; Bergmann, 1978. 13.

⁵ Terminologija je preuzeta iz njemačkog jezika. Model, odnosno prototip (*Urbild*), replike (*Repliken*), varijante (*Variante*), koje opisuju portrete koji se razlikuju od prototipa, ali još uvijek sadrže dovoljno karakteristika koje ga povezuju s njim, varijacije (*Umbildung*) označuju posve individualističke portrete unutar nekog tipa, dok hibrid (*Typenklitterung*) označuje portrete koji istovremeno sadrže karakteristike dvaju različitih tipova. Usp. Albertson, 2004. 259.

⁶ Usp. Bergmann, 1978. 16.; Albertson, 2004. 291.

„Pazi da se ne 'pocariš', da se od toga ne razboliš, jer i to se događa. Ostani skroman, dobar, iskren, ozbiljan, prirodan, u ljubavi spram pravednosti i pobožnosti, budi uljudan, drag, ustrajan u vršenju dužnosti. Ustrajno stremi ostati onakvim kakvim te nastoji učiniti filozofija, budi ponizan pred bogovima, ljude drži pod zaštitom; život je kratak i jedini je njegov zemaljski plod ispravno djelovanje i djela za zajedničko dobro.“⁷

1.1.1. Portretni tip I. – Mladi Marko Aurelije

Posljednji od petorice dobrih careva iz dinastije Antonina – Marko Aurelije, rođen je 21. travnja 121. godine u Rimu. Pripadao je patricijskoj obitelji hispanskog podrijetla iz južne provincije Betije, koja se nastanila u Rimu početkom druge polovice prvoga stoljeća. Njegovi su preci ubrzo postali cijenjeni i znani, po bavljenju politikom (i sudjelovanju u vlasti) jednako koliko i po imetku i prestižu. S majkom Domicijom Lucijom i djedom Markom Anijem Verom, koji ga je nakon prerane očeve smrti posvojio, živio je u obiteljskoj vili na Celiju, u neposrednoj blizini obiteljske palače Plaucija Laterana i nekadašnjeg sjedišta carevih konjaničkih postrojbi (*equites singulares*).⁸ Svoje je prvo ime Marko Anije Ver naslijedio po ocu, djedu i pradjedu. Daljnjim je srodstvom bio povezan s carem Hadrijanom kojemu je bio neobično drag, zbog čega će mu on kasnije prema prezimenu nadjenuti nadimak *Verissimus*.⁹ S tek šest navršениh godina, Marko će na njegov zahtjev biti uvršten u red konjanika (*equites*), što je prva u nizu službi budućega cara, kojemu će kroz sljedeće posvajanje Hadrijan postati adoptivni djed. Naime, Hadrijanov je uvjet pri posvojenju, a samim time i proglašenju Antonina Pija carem, bio da posvoji Marka i Lucija Vera, stoga će se sva tri posvojenja zbiti isti dan, 25. veljače 138. godine, nekoliko mjeseci prije Hadrijanove smrti.¹⁰ Na taj će način Antonin Pijo, muž Markove tete Ane Galerije Faustine Starije, dakle njegov tetak, postati njegov adoptivni otac, a kako će se kasnije ispostaviti, i punac.¹¹

Portretni tip I. (slika 30) iniciran je događajem posvojenja sedamnaestogodišnjeg Aurelija, čiji je izgled na skulpturiranim inačicama sukladan njegovim godinama. Dakako, s obzirom na to da je riječ o adolescentskom razdoblju, njegov će izgled donekle varirati te će na pojedinim primjercima, poput prototipa, izgledati nešto mlađe, a na drugima pak nešto starije.

⁷ Aurelije, VI. 30., 75–76.

⁸ Usp. Birley, 2012. 139–140.; Birley, 1987. 31–32.; Wünsche, 2003. 11–12.; Wegner, 1939. 33.

⁹ Usp. Birley, 2012. *ibid.*; Birley, 1987. 28–29., 36; Wünsche, 2003. 17–18.

¹⁰ Usp. Wünsche, 2003. 19.

¹¹ Usp. *Ibid.* 21.

Prototip predstavlja bista koja se nalazi u Kapitol(in)skim muzejima (Museo Capitolino)¹² (slika 1), na kojoj su na njegovom licu naglašeni punašni, dječjački obrazi. Crte su lica proporcionalne, određene srednjom visinom čela, velikim staklenim očima s naglašenim kopcima, pravilnim nosom, izraženim piltrumom¹³, punim usnama i zaobljenom bradom.¹⁴ Ipak temeljna karakteristika, kako ovog tako i preostalih portreta tipa I., proizlazi iz oblikovanja kose pri čemu snopovi kovrča padaju preko čela, a središnji uvojak završava s tri pramena-čuperka. Jednako tako, karakteristična je i izrada u kojoj se raspoznaje podjednaka uporaba dljeta i svrdla. Prvim se postiže primarno plastičko oblikovanje, a drugim strukturiranost površine.¹⁵

Sljedeći primjerak, koji uglavnom vjerno slijedi prototip, jest Aurelijeva glava izložena u Arheološkom muzeju u Zagrebu¹⁶ (slika 2). U odnosu na prototip, lice je izduljenije i uže, a Marko se doima odraslijim. Međutim, mnogo je značajnija razlika primjetna u načinu izrade očiju (zjenica), koje nisu, kao u prethodnom primjeru, tek naznačene tankom polukružnom linijom, već udubljene.¹⁷ Takva će obrada očiju biti prisutna i na primjeru još jedne biste smještene u Museo Capitolino¹⁸ (slika 3). Pritom se ovaj portret, zbog još odraslijeg izgleda i stiliziranije kose može shvatiti kao varijanta¹⁹, dok se glavu iz Vatikanskih muzeja (Musei Vaticani)²⁰ (slika 4), iako zadržava sve portretne karakteristike tipa, zbog zrelog izgleda lica, može tumačiti kao varijaciju u odnosu na model (prototip).²¹

Najraniji se sačuvani reljefni prikaz Aurelija nalazi na znamenitom Antoninskom oltaru iz Efeza²² (slika 5). Doduše, oblikovanje kose na čelu ne može se dobro vidjeti zbog oštećenja, međutim, jasno je da se središnji uvojak proteže relativno nisko niz čelo, zbog čega se, uz pobliže promatranje zaključuje da je riječ o portretnom tipu I.²³ Na reljefu „posvojenja“, kao i na ranije navedenim bistama, odjeven je u togu *virilis*, a pored njega, odjeveni u toge sa sinusom i umbom te pokrivene glave (*capite velato*), nalaze se Antonin Pio i Hadrijan. U togi *virilis* je i Lucije Ver prikazan kao dječak, dok se u krajnjem desnom uglu razaznaje glava Faustine Mlađe, buduće

¹² Inv. 279. U literaturi poznata i kao tip Galleria 28 (Wegner) i/li Galleria 36 (Fittschen).

¹³ *Philtrum* (lat.) – naziv za dvije linije između nosa i ustiju.

¹⁴ Usp. Fittschen, 1999. 14, 17.; Wegner, 1939. 35.; Boschung, 2012. 298–299.; Bergmann, 1978. 22, 40.

¹⁵ Usp. Fittschen, 1999. 16, 18.; Wegner, 1939. 35

¹⁶ Inv. KS 66. Nažalost, njegov je opis – *Komod ili Marko Aurelije, mramor, Italija, druga polovina 2. st.*, usprkos literaturi u kojoj se izrijeком spominje, poprilično neprecizan. Usp. Fittschen, 1999. 13, 14, 17–18.; Rendić-Miočević, 1991./92. 83.

¹⁷ Usp. Fittschen, 1999. 18.

¹⁸ Inv. 450.

¹⁹ Usp. Fittschen, 1999. 14, 16.

²⁰ Inv. 227.

²¹ Usp. Fittschen, 1999. 14, 16.; Wegner, 1939. 36.

²² Reljef je izložen u Kunsthistorisches Museum u Beču (inv. I 864).

²³ Usp. Fittschen, 1999. 15, 17–19, 21.

Aurelijeve žene.²⁴ Razlog podizanja ovog skupnog portreta, na kojem su rame uz rame prikazane tri generacije careva antoninske dinastije, jest prenijeti ideju obiteljskog zajedništva te političke stabilnosti i kontinuiteta nakon smrti Lucija Vera, kojemu je, po svemu sudeći, oltar bio posvećen.²⁵ Budući da se to zbilo 169. godine, zaključuje se da je riječ o anakronom historizmu te izuzetku u odnosu na druge Aurelijeve portrete tipa I., s obzirom na to da svi oni datiraju unutar jednog desetljeća od posvojenja.²⁶

1.1.2. Portretni tip II. – Budući vladar

Za razliku od prve skupine portreta koja je relativno mala i homogena, portretnih je prikaza tipa II. više, a uzmu li se u obzir sve četiri tipološke skupine, odlikuje ih izrazita heterogenost (slika 31). Razlog je tome vremenski period od dva desetljeća, unutar kojih prijestolonasljednik Aurelije stasa u budućeg vladara. Ova je portretna skupina podijeljena u pet podtipova koji prate promjene Aurelijeva lica koje se iščitavaju ponajprije iz oblikovanja brade. Preciznije, skupina obuhvaća raspon portreta od podtipa 1, na kojem još uvijek nema bradu, pa sve do podtipa 5, na kojem su vidljivi brkovi i brada duž cijele čeljusti.²⁷

Kao portret s kojim otpočinje portretni tip II. navodi se bista smještena u Louvre²⁸ (slika 6), a slijedi je statua poznata kao Lansdownski mramor (slika 7), koja se nalazi u San Antonio Museum of Art u Teksasu²⁹. Obje se smatraju hibridima između portretnog tipa I. i II. Međutim, za razliku od prve, na drugoj Aurelijevo lice više nije golobrado, već se na njemu nazrijevaju prvi znaci muževnosti – dlačice iznad gornje usne i na obrazima. Stoga ovaj portret, iako vremenski blizak prethodnom, budući da su oba nastala između 139./140. i 144./145. godine, pripada podtipu 2.³⁰

Idealizacija Aurelijeve ljepote i mladosti dijelom proizlazi iz preuzimanja ikonografske tipologije boga Marsa.³¹ Prikazan je nag, u kontrapostu oslonjen na desnu nogu, uz koju se nalazi kožna muskulaturna vojna odora, koja osim što aludira na najviši vojni čin, služi i kao podupirač

²⁴ Usp. Elsner, 1998. 123–124.; Fittschen, 1999. 21.

²⁵ Usp. Elsner, 1998. *ibid.*; F. Kleiner, 2010. 187–188.; Boschung, 2012. 298.

²⁶ Usp. Fittschen, 1999. 17–18.

²⁷ Usp. Fittschen, 1999. 22.

²⁸ Inv. MA 1156.

²⁹ Valja naglasiti da postoji sumnja u izvornu povezanost između glave i tijela, premda se u muzejskom opisu statua navodi kao cjelovito djelo. Inv. 85.136.1. Statua je visoka 241 cm. <https://www.samuseum.org/collections/art-of-the-ancient-mediterranean-world/184-portrait-of-marcus-aurelius> (pregledano 16. lipnja 2018.).

³⁰ Usp. Fittschen, 1999. 22, 28.; Wegner 1939. 37–38.

³¹ Usp. Wegner, 1939. 38.; Michaelis, 1884. 453.; Petty, 1810. 8.

statici statue.³² U desnoj ruci drži mač, a u lijevoj žezlo, dok mu gornji dio prsa prekriva *chlamys* (ogrtač) ili *paludamentum* (plašt).

Ono što razlikuje ove primjere od skupine portreta tipa I. jest drugačije modeliranje kose, koja uz rub čela prati oblik blago valovite polukružne linije, kojeg uz razdjeljak na desnoj strani tvori nekoliko razbarušenih uvojaka. Ujedno, ova karakteristika međusobno povezuje preostale, na prvi pogled vrlo različite, podtipove tipa portreta II.

Kao najznačajniji portret iz ovog razdoblja Aurelijeva života, ujedno i reprezentacijski model za portretni tip II., uvriježila se djelomično oštećena glava, danas izložena u Antiquario Forense³³ (slika 8), datirana između 144. i 147. godine.³⁴ Ista datacija zahvaća i sljedeća dva primjerka, koji se zajedno s ovim portretom svrstavaju u podtip 3. Razlog je tome taj što na Aurelijevom licu do većeg izražaja dolazi maločas navedena karakteristika, odnosno njegova mladenačka brada te brkovi i zalisci, premda su izvedeni reduciranom, gotovo grafičkom izvedbom.³⁵ Od ovog portreta nadalje, u obrnuto proporcionalnom odnosu s bradom, glatka će površina lica postajati sve manja, a brada sve izraženija.

Iako manje poznata, bista Marka Aurelija iz firentinske galerije Uffizi³⁶ (slika 9), uz to što jednako dobro reprezentira prototip, mnogo je bolje ušćuvana. Riječ je o visokokvalitetnoj izvedbi prepoznatljivoj po minuciozno izvedenim uvojcima kose te vješto izmodeliranoj, ponešto istaknutijoj bradi. Na ovom se portretu izradom ističe i *paludamentum* s resicama, koji je osobito popularan još od vremena Antonina Pija, a koji je nerijetko prisutan na Aurelijevim portretima.³⁷

Za zajednički, dvostruki skulpturalni portret Marka Aurelija i njegove žene Faustine Mlađe (slika 10) pronađen u Ostiji, postoji određena sumnja da se radi o neispravno pripisanoj nomenklaturi.³⁸ Međutim, u Museo del Palazzo dei Conservatori, gdje se nalazi umjetnina koja datacijom odgovara razdoblju između 147. i 149. godine, stoji opis: „Skulpturalna skupina koja prikazuje Marka Aurelija i Faustinu Mlađu kao Aresa i Afroditu“.³⁹ Stoga je moguće, ukoliko je datacija koja je vremenski podudarna s njihovim sklapanjem braka i osnivanjem obitelji točna, usprkos neuvjerljivo izvedenom Aurelijevom portretu, argumentirati i suprotno mišljenje.⁴⁰ Naime, osim što je bilo uobičajeno prikaze imperijalnih portreta povezati s ikonologijom

³² Michaelis, *ibid.*

³³ Inv. 3683. Prije je bila poznata kao tip Foro Romano 1211 (Wegner).

³⁴ Usp. Fittschen, 1999. 21.

³⁵ Usp. Wegner, 1939. 38–39.

³⁶ Inv. 1914. 179.

³⁷ Usp. Angelicoussis, 2001. 132. Vidi slike 11, 21, 22.

³⁸ Usp. Pensabene, 2007. 519, 577; D. Kleiner, 1992. 280.

³⁹ Inv. 652. Statua je visoka 228 cm. <http://capitolini.info/scu00652/?lang=en> (pregledano 21. srpnja 2018.)

⁴⁰ Usp. Fittschen, 1999. 23, 30–31.; Bergmann, 1978. 40–41.; Parisi Presicce, 1990. 57.

božanstva, poznato je da su supružnici Antonini svojedobno bili slavljani kao Mars i Venera, dobro znane rimske inačice grčkih božanstava.⁴¹

Na sljedeća tri primjera, nastala između 147. i 160. godine, brada je u potpunosti modelirana, s time da je na svakom od njih, sukcesivno, sve izraženija.⁴² Prvi među njima čuva se u nacionalnoj zakladi Farnborough Hall⁴³ u Engleskoj (slika 11), a pripada podtipu 4. Jednolična obrada brade duž čeljusti, osobito je naglašena na njezinom vršku, gdje je nešto dulja i gušća.

Preostala dva portreta pripadaju podtipu 5, a oba u punom smislu riječi prikazuju Marka Aurelija kao budućeg vladara. Prvi pripada u cijelosti očuvanoj autentičnoj statui (slika 12). Prikazan je kako stoji uz *cornucopia* (rog izobilja), odjeven u muskulaturnu vojnu uniformu. Oko ramena i gornjeg dijela nogu nalaze se ornamentirane *pteruge* koje su uobičajen dodatak uz prestižni, muskulaturni oklop. Na njemu su u plitkom reljefu izvedeni prikazi mitoloških bića, glava Gorgone i dva grifona na području prsa, dok je na području trbuha nekadašnji prikaz orla u međuvremenu zamijenjen kršćanskim križem. Preko oklopa zavezan *cingulum* (remeni), a na lijevoj je Aurelijevu ramenu fibulom pričvršćen *paludamentum*, koji u ravnim naborima pada duž lijeve strane njegova tijela, prekrivajući mu lijevu ruku, u kojoj drži ručku mača zataknutog u korice.⁴⁴ Statua se nalazi u Grčko-rimskom muzeju u Aleksandriji⁴⁵, gradu u kojem je i pronađena, a sudeći prema kvaliteti izvedbe, riječ je o iznimno vrijednom djelu provincijalne umjetničke produkcije, međutim, bez sumnje nastalom prema importiranom rimskom uzoru.⁴⁶

Posljednji je značajan prikaz iz ove skupine poznat kao Glava iz Tarragone⁴⁷ (slika 13). Njome je Aurelijevo lice prikazano s potpuno izraslom bradom, izvedenom uz suptilno korištenje svrdla, uz ponešto izraženiju modelaciju na vrhu donje čeljusti. Ovim je portretom naznačena spremnost Aurelija za preuzimanje carstva te ujedno zaključena vizura portretnih prikaza budućeg cara.⁴⁸ Tipologijom se nadovezuje na portrete koje je uspostavio Hadrijan, a kasnije preuzeo Antonin Pijo.⁴⁹ Kasnom portretnom tipu II. pripada i glava koja je ranije ove godine pronađena u egipatskom gradu Asuanu, a koja je sukladno tome, provincijske izrade.⁵⁰

⁴¹ Tijela sa skulpturalne skupine inspirirana su helenističko-rimskom umjetnosti iz 5. i 4. st. pr. Kr., pri čemu muška figura odgovara tipologiji prikaza Ares Borghese, a ženska Veneri kapuanskog tipa. Usp. D. Kleiner, 1992. 280.

⁴² Usp. Fittschen, 1999. 25–26.

⁴³ Inv. 12.

⁴⁴ Usp. Savvopoulos, Bianchi, 2012. 38.

⁴⁵ Inv. 3250.

⁴⁶ Usp. Vermeule, 1968. 180–182.

⁴⁷ Museu Nacional Arqueològic de Tarragona (inv. 386).

⁴⁸ Usp. Fittschen, 1999. 26–27.; Wegner, 1939. 39–40.

⁴⁹ Usp. Fittschen, ibid.; Wegner, 1939. ibid.; Brilliant, 1993. 305.

⁵⁰ <https://net.hr/danas/senzacionalno-otkrice-u-egiptu-pronadana-rijetka-bista-rimskog-cara-marka-aurelija-i-jedno-od-najvaznijih-svetista-boga-ozirisa/> (pregledano 9. kolovoza 2018.)

Nedugo nakon što je 139. godine preuzeo titulu *princeps iuventutis*, postao je i *Caesar*, a njegov je dolazak na prijestolje anticipiran izborom za konzula 140. te ponovno 145. i 161. godine, netom prije no što će postati carem.⁵¹ U međuvremenu stupa u brak s Faustinom Mlađom, kćeri Antonina Pia, s kojom dobiva četrnaestero djece, od kojih su ga nadživjele četiri kćeri te jedan sin, budući nasljednik Komod.⁵²

Od Aurelijeva posvojenja do dolaska na prijestolje prolazi više od dvadeset godina koje mladi prijestolonasljednik provodi uglavnom obrazujući se, ponajviše u grčkom jeziku, govorništvu, književnosti, a nadasve filozofiji – osobito u, u to vrijeme zastupljenom, stoicizmu, a na filozofijska predavanja nastavlja ići i nakon što je postao carem.⁵³

1.1.3. Portretni tip III. – Prvih deset godina vladavine cara-filozofa

Nakon smrti Antonina Pija 7. ožujka 161. godine, Marko Aurelije i njegov adoptivni brat Lucije Ver, prema prethodnoj Hadrijanovoj želji, postaju *imperatores*⁵⁴, odnosno carevi suvladari (*concordia Augustorum*). Njihova puna imena glase *Imperator Caesar Marcus Aurelius Antoninus Augustus* i *Imperator Caesar Lucius Aurelius Verus Augustus*. Iako njihovo imenovanje predstavlja novi politički obrazac upravljanja Carstvom, Aureliju je pripisan veći stupanj autoriteta (*senior august*) te mu je dodijeljena titula *pontifex maximus*.⁵⁵

Upravo iz ovog razdoblja datira III. portretni tip, među ostalim, karakterističan po prvim znakovima starenja na Aurelijevom licu, koji odgovaraju njegovim stvarnim godinama, budući da postaje carem nedugo prije četrdesetog rođendana. Promjena u fizionomiji lica vidljiva je po upalim obrazima, podočnjacima i suptilnim naznakama bora na čelu te oko očiju i nosa. U ovom su portretnom tipu zamjetno manje izraženi donji očni kapci te oči poprimaju, izduljeniji, bademasti oblik, dok oblikovanje obrva postaje polukružno.

Prototip ove skupine portreta predstavlja glava smještena u Palazzo Massimo alle Terme u Rimu (slika 14).⁵⁶ Pronađena je u Hadrijanovoj vili u Tivoliju, a vjerojatno je nastala ranih 160-ih godina.⁵⁷ Osobitosti portretnog tipa ponovno polaze od oblikovanja kose čiji rub uz čelo tvori valovita linija uvojaka s naglašenim središnjim uvojkom, koji je pozicioniran s neznatnim

⁵¹ Usp. Birley, 1987. 44.; Wegner, 1939. 33–34.

⁵² Usp. Birleey, 1987. 191.; Wünsche, 2003. 21–22.

⁵³ Usp. Birley, 1987. 91, 120.; Holford-Strevens, 2012. 133.

⁵⁴ *Imperator* (lat.); *imperatores* (pl.) – car. Žepić, 1995. 122.

⁵⁵ Usp. Birley, 1987. 117.

⁵⁶ Inv. 108598. Poznata je i kao tip Terme 726 (Wegner), međutim njezin se inventarni broj u međuvremenu promijenio.

⁵⁷ Usp. Wegner, 1939. 40–41.; Calandra, 2010. 34–35.

otklonom ulijevo. Tekstura zaliska i brade naznačena je vidljivim prijelazom, pri kojem je brada, za razliku od kasnih portreta prethodnog tipa, iako polukružno oblikovana, gušća i duža. Izraženiji su i brkovi, koji posve prekrivaju gornju usnicu te je naglašen pramen brade koji popunjava udubinu ispod donje usne. Iz mase brade izdvaja se nekoliko pramenova, od kojih su dva središnja uvijena obrnutim S linijama.⁵⁸

Jednom od replika prototipnog modela može se smatrati gotovo posve očuvana visokokvalitetna bista iz muzeja München Glyptothek⁵⁹ (slika 15) koja je djelo rimske radionice, a izrađena je između 160 i 170. godine.⁶⁰ Oblikovanje kose te brkova i brade gotovo je istovjetno modelu. Razlika koju valja istaknuti oštro su udubljene zjenice, čime se želi postići dojam refleksije svjetla na način na koji se ona prirodno stvara u čovjekovu oku. Prikazan je odjeven u muskulatorni oklop na kojem se vidi ukrasni pojas (*cigulum*) stegnut herkulovim čvorom, dok je oko vrata zaogrnut plaštem (*paludamentum*).⁶¹

Londonski British Museum⁶² u posjedu je glave koja je jedan od rijetkih skulpturalnih prikaza cara vezanih uz vršenje ritualnih obreda (slika 16). Iako je prikazan *capite velato* nije u službi vrhovnog svećenika, a budući da ispod vela nosi krunu od klasja (*corona spicea*), prepoznaje se kao pripadnik i predvoditelj kulta poznatog kao Arvalska braća⁶³. Izvedba se lica u odnosu na model može shvatiti kao varijanta.⁶⁴ Postoje pretpostavke prema kojima je glava izvedena prije sredine 160-ih godina pripadala kolosalnoj skulpturi iz svetišta bratstva smještenog sjeverozapadno od antičkih zidina grada⁶⁵, dok je bista na kojoj se danas nalazi glava modernije izvedbe.⁶⁶

Veći je odmak od modela prisutan u bisti iz pariškog muzeja Louvre⁶⁷ (slika 17), koja je nađena u blizini Maratona te se smatra djelom provincijske umjetnosti. To se raspoznaje prema mnogo umjerenijoj upotrebi svrdla pri izradi kose i brade te ekspresiji Aurelijeva lica, koje zbog utjecaja grčke tradicije njegov izražaj čini bliži prikazima grčkih filozofa nego što je slučaj s

⁵⁸ Usp. Wegner, ibid.; Amico, 1988. 99–100.

⁵⁹ Inv. 569.

⁶⁰ Usp. Wünsche, 2003. 3, 8.

⁶¹ Ibid. 8–10.

⁶² Inv. 1907.

⁶³ *Fratres arvales* (lat.) – braća žetve. Starorimski kult posvećen boginji plodnosti (*Dea Dia*). Usp. Mesihović, 2015. 205; Fejfer, 2008. 86–88.

⁶⁴ Usp. Wegner, 1939. 43.

⁶⁵ Naime, u lapidariju Vatikanskih muzeja čuva se baza s inskripcijom koja je 163. godine posvećena Marku Aureliju kao pripadniku Arvalskog bratstva, na kojoj se možda nalazila statua kojoj pripada ova glava. Usp. Fejfer, 2008. 88–89.

⁶⁶ Inv. 1907. http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=460093&partId=1 (pregledano 17. srpnja 2018.).

⁶⁷ Inv. MA 1161. Kao terminus *ante quem* izrade uzima se 177. godina. <https://www.louvre.fr/en/oeuvre-notices/marcus-aurelius-emperor-161-180-ce> (pregledano 17. srpnja 2018.)

prototipom. Odjeven je u muskulaturni vojni oklop na kojem se nalaze dva mitološka bića helenističkog podrijetla – Gorgona na prsima i Abraksas na desnom ramenu. Poznato je da su antički portreti nekoć bili obojeni, a budući da postoje primjeri na kojima su u tragovima očuvani pigmenti boje, ali i literarni zapisi o korištenju boje, može se pretpostaviti da su kosa i brada te obrve i trepavice bile obojene u prirodnu (smeđu) boju, usne u crveno, oklop u oker, plašt u purpurno, dok je boja kože vjerojatno postignuta tankim slojem voska.⁶⁸

Sljedeća je bista važna stoga što je pronađena u antičkoj vili Acquatraversa⁶⁹ koja je u antici bila izvan zidina grada. Riječ je o vrlo vrijednom nalazištu na kojem je pronađeno šesnaest imperijalnih portreta izuzetne kvalitete, među kojima su tri biste koje pripadaju Aureliju, a sve su tri, poput prethodnog primjera, danas u posjedu muzeja Louvre⁷⁰ (slika 18). Iako ovaj portret sadrži sve ikonografske karakteristike III. tipa, vidljiv je otklon od modela, modelacijom koja izlišnom upotrebom svrdla usitnjava uvojke kose i brade te povećava kontrast između površine prekrivene njima i glatke površine kože.⁷¹ Približavanje ovog portreta IV. tipu, vidljivo je i uvođenjem promjena u izraz lica u koji se sve više upisuju crte koje odaju zamišljenost, zabrinutost, tihu čežnju i hladnu mirnoću te odsutnost u posvemašnjoj zaokupljenosti unutarnjim mislima. Veoma se slična izvedba lica može zamijetiti i u brončanom licu konjaničke skulpture Marka Aurelija⁷² (slika 19), zbog čega je oba portreta najprikladnije nazvati hibridima između III. i IV. tipa⁷³.

Nedugo po dolasku na prijestolje dvojica suvladara suočena su s nemirima koje izazivaju Parti na istočnoj granici, zbog čega Lucije Ver 162. godine odlazi u sukob, dok Aurelije ostaje brinuti za unutarnje poslove Carstva. Pohod završava pobjedom, a dvojica suvladara 12. listopada 166. godine upriličuju zajednički trijumf. Ipak, razdoblje mira ne traje dugo. Krajem iste ili početkom sljedeće godine počinju novi nemiri na sjevernim granicama Carstva. Ovaj puta u pohod u proljeće 168. godine kreću oba suvladara, međutim već 169. godine, Lucije Ver podliježe epidemiji kuge koja već dvije godine odnosi žrtve po čitavom Carstvu⁷⁴. Posljedice epidemije odražavaju se na ekonomiju, a zatim i na društvo. Uz navedeno, prisutno je i jačanje kršćanstva koje podriva tradicijske vrijednosti. Na to se nadovezuju spomenuti protinjali sukobi, stoga razdoblje obilježeno društvenim pesimizmom i geopolitičkom nestabilnosti ne jenjava.

⁶⁸ Usp. Wünsche, 2003. 10–11.; Bergmann, 1978. 18.

⁶⁹ Usp. Giroire, Roger, 2007. 58–59.

⁷⁰ Inv. MA 1159. Druge dvije biste poznate su pod signaturama MA 1166 (trenutno na posudbi u New Yorku, Metropolitan Museum of Art – inv. L.2008.49) i MA 1179. Prva, poput biste opisane u tekstu, pripada kasnom III. tipu, a treća IV. tipu. Usp. Fejfer, 2008. 424–425.; Albertson, 2004. 274–277.

⁷¹ Usp. Wegner, 1939. 41–42.

⁷² Vidi stranicu 17 i sliku 34.

⁷³ Usp. Wegner, 1939. 42.; Albertson, 2004. 297.; Presicce, 1990. 48–51.

⁷⁴ Usp. Birley, 1987. 140, 149.

1.1.4. Portretni tip IV. – Drugih deset godina vladavine cara-filozofa

Datacija posljednjeg od portretnih tipova izaziva mnogo nesuglasica među istraživačima, stoga se nastanak ovog tipa smješta između 166./169. i 175. godine. Unutar poprilično širokog vremenskog raspona, pretpostavki o mogućem događaju koji bi potaknuo proizvodnju novog tipa onoliko je koliko i istraživača.⁷⁵ S obzirom na to da se u numizmatским prikazima ne vidi jasan prijelaz, već niz kontinuiranih promjena koje se mogu pratiti u tom razdoblju te sve do 180. godine, ovom se tipu portreta pristupa ponešto drugačije. Međutim, prije daljnjeg govora o problematici portretnih prikaza, valja se osvrnuti na događaje koji se u tom periodu odvijaju u Carstvu.

Nakon povratka u Rim i sahranjivanja suvladara Lucija Vera, Aurelije odlazi na bojišnicu. U ratu koji je trajao od 169. do 175. godine, poznatom kao Prvi markomanski rat⁷⁶, upisuje dvije pobjede, dobivši pritom titule *Germanicus* (172. godine) i *Sarmaticus* (175. godine). Za vrijeme bivanja na bojištu piše *Meditacije ili Samom sebi* (Τὰ εἰς ἑαυτόν) da bi se kontemplativnom duhovnošću othrvao od misli koje donose strahote rata. Potpuno neočekivano, rat i neprijatelje gotovo niti ne spominje, već kroz dvanaest kratkih knjiga, sačinjenih od niza paragrafa, razrađuje svoj pogled na svijet postulirajući pritom stoičke principe te progovara o načinu na koji razumijeva i u sebi pomiruje dužnost cara i načela filozofa.

„Kada bi istodobno imao i maćehu i majku, prvu bi poštivao iz dužnosti, ali bi se ipak neprestance vraćao zaštititi druge. Carski dvor sada ti je poput maćehe, dok ti je filozofija majka. Često se, dakle, zanimaj njome i u njoj nalazi spokojstvo. Zahvaljujući njoj i odnosi na dvoru pokazat će se snošljivijima, a i sam ćeš u njima biti podnošljiviji.“⁷⁷

U vrijeme kada se rat na sjevernim granicama bliži kraju, a granice Carstva ponovno bivaju osigurane, u proljeće 175. u južnoj provinciji Carstva, Siriji, izbija unutarnja pobuna koju predvodi Avidije Kasije. Iako je vrlo brzo ugušena, Aurelije ima potrebu sa svojom obitelji, Faustinom, kćerima i Komodom, posjetiti jugoistočne provincije da bi uspostavio autoritet i osnažio vlast. Na

⁷⁵ Iako je vrlo plauzibilna 169. godina, kada se Marko Aurelije vratio u Rim da bi priredio sprovod za Lucija Vera, te postao jedini car, prisutna je i nekolicina drugih datacija – 166., 171., 172. ili 175. godina. Usp. Albertson, 2004. 287–291.

⁷⁶ Drugi naziv pod kojim je ovaj rat poznat: *bellum Germanicum et Sarmaticum* – *Germanski i Sarmatski rat*. Usp. Kovács, 2012. 83.; Birley, 2012. 222–228.

⁷⁷ Aurelije, VI. 12., 70–71.

tom putu, u blizini grada Halala, Faustina umire, zbog čega, u znak poštovanja prema supruzi, daje preimenovati grad u Faustinopolis.⁷⁸

Prije povratka u Rim, iz kojeg je izbivao osam godina, posjetit će Atenu, još uvijek poznatu po nauci i filozofiji, posjetiti neka od mnogih predavanja u gradu, sudjelovati u Eleuzinskim misterijama te osnovati četiri katedre za filozofiju (platonovsku, aristotelovsku, stoičku i epikurejsku).⁷⁹

Portreti koji potječu iz drugog desetljeća Aurelijeve vladavine međusobno su povezani karakteristikama iz kojih se može iščitati razlika spram ranijeg portretnog tipa III. Zajednički model prema kojem kongruiraju, pretpostavljeni je prototip, dok su opća obilježja IV. portretnog tipa – kosa začešljana prema gore, još prominentniji te gušći brkovi i brada, koji uz to što, kao u prethodnom tipu prekrivaju gornju usnu, rubovima dotiču i donju (slika 33).⁸⁰

Međutim, zbog zamjetne različitosti u načinu oblikovanja portreta ovog tipa, uslijedit će daljnja podjela, koja se temelji na presumpciji razvoja kroz tri serije replika koje se označuju slovima A, B i C.⁸¹ Ovako postavljena trodioba ima svoje uporište u trima različitim portretima s reljefnih ploča iz Museo del Palazzo dei Conservatori. Međutim, zbog njihove daljnje podjele na grupe A1, A2, B1, B2 i C (samo dva primjera)⁸², kroz odnose sličnosti (međusobno i u odnosu na pretpostavljeni prototip), cjelokupni se korpus ovih portreta smatra varijantama. Osnovna se podjela serije tipova temelji na razlikovnom obilježju koje proizlazi iz modelacije careve brade. Naime, serija A raspoznaje se po četvrtastoj i raščlanjenoj bradi, serija B po trokutastoj i kompaktnoj bradi, a serija C po obliku je bliska seriji A, a po načinu izrade seriji B. Nadalje, portreti tipa IV. dijele se prema mjestu izrade, pri čemu grupa A pripada uglavnom rimskim, a grupa B provincijskim radionicama, te u podijeli na grupe, prema podtipovima A1, B1 i C u kojima je prisutna idealizacija, te A2 i B2 u kojima je zamjetan verizam.⁸³

Skupinu portreta A1 predstavlja bista iz Palazzo Braschi⁸⁴ (slika 22), nađena nedaleko od Rima. Aurelije je odjeven u muskulatni oklop s *paludamentumom* koji je na lijevom ramenu pažljivo preklopljen te pričvršćen fibulom kako bi padao straga. Uz već navedene promjene u oblikovanju lica, potrebno je navesti još nekoliko oblikovnih detalja koji skupinu A1 čine različitom od preostalih podtipova IV. tipa portreta. Naime, uvojci brade više nisu, kao u

⁷⁸ Usp. Birley, 2012. 228–229.; Birley, 1987. 191.

⁷⁹ Usp. Holford-Strevens, 2012. 133.

⁸⁰ Usp. Albertson, 2004. 261–262.; Wegner, 1939. 43–45.

⁸¹ Usp. Albertson, 2004. 262.

⁸² Podjelu na podtipove A i B uvodi Marianne Bergmann, a dalje je razrađuje Albertson, uz dodavanje podtipa C. Usp. Bergmann, 1978. 26.; Albertson, ibid.

⁸³ Usp. Albertson, 2004. 262, 273.

⁸⁴ Inv. 234.

prethodnom tipu, homogeno povezani, već su raščlanjeni u nekoliko pramenova oblikovanih obrnutom S krivuljom. Piltrum koji razdvaja brkove, iako znatno manje naglašen, i dalje je vidljiv, brkovi su srpasto uvijeni prema gore, a pramen ispod donje usne, pod gustom bradom, gotovo posve iščezava. U oblikovanju kose anastola je u neznatnom otklonu u odnosu na središnju os čela; primjerice, na ovom je primjeru pomaknuta udesno, dok će na sljedećem biti pomaknuta ulijevo.⁸⁵ Portret o kojem je riječ nalazi se u Museo Capitolino⁸⁶ (slika 21), a razlog zbog kojeg je izdvojen baš ovaj primjerak jest taj da ga se ranije smatralo prototipom za IV. tip portreta.⁸⁷

Izrada portreta koji pripadaju skupini A2 rađena je prema istom modelu, stoga su njihove temeljne karakteristike iste, no razlika je u pristupu na koji se oblikuju portreti, vođenom težnjom za realizmom, odnosno verizmom. U njima je osobit naglasak stavljen na znakove starenja cara koji je ušao u peto, ujedno i posljednje desetljeće života. Izražene su horizontalne bore čela, vertikalne bore između obrvi i nosa, podočnjaci te sitne bore s vanjske strane očiju.⁸⁸ Primjeri ove (pod)tipologije jesu portret iz Museo Archeologico Nazionale u Napulju⁸⁹ (slika 22) i lice koje se nalazi na reljefnoj ploči *Sacrificium*⁹⁰ (slike 23 i 73) u Museo del Palazzo dei Conservatori. Ovom se reljefu pridružuje i fragment reljefa s Aurelijevim licem koji se nalazi u Ny Carlsberg Glyptotek u Kopenhagenu (slika 24), za kojeg se pretpostavlja da je poput jedanaest sačuvanih reljefnih ploča, nekada bio cjelovita ploča postavljena na trijumfalni luk.⁹¹ Jednako tako, ovoj podtipologiji pripadaju i scene XIX., XXX. (slika 66), LXVI. (slika 66) s reljefnog friza stupa Marka Aurelija.⁹²

Ovoj skupini portreta pripisana je i zlatna bista iz švicarskog grada Avenches (antički Aventicum), koji je nekad pripadao Narbonskoj Galiji (*Gallia Narbonensis*), a njezina je kopija izložena u Musée cantonal d'archéologie et d'histoire u Lausannei (slika 35). Naime, najstarija sačuvana zlatna bista na svijetu čuva se u strogoj tajnosti.⁹³ Izrađena je oko 180. godine od 22-karatnog zlata, a teži 1,5 kilograma, u prirodnoj veličini (33,4 x 29,5 cm), a pretpostavlja se da ju je rimska vojska koristila kao simulakrum.⁹⁴ Poblježe je određena kao hibrid između grupe portreta A2 i III. tipa portreta, budući da crte lica odgovaraju grupi A2, obrada brade prethodnom tipu prikaza, dok je modulacija kose, usprkos tome što je začesljana prema gore, potpuno atipična.⁹⁵

⁸⁵ Usp. Albertson, 2004. 264.

⁸⁶ Inv. 448.

⁸⁷ Usp. Wegner, 1939. 45.

⁸⁸ Usp. Albertson, 2004. 267.

⁸⁹ Inv. 6079.

⁹⁰ Vidi stranicu 50.

⁹¹ Usp. Ryberg, 1967. 15, 23.; Wegner, 1939. 44.

⁹² Usp. Albertson, 2004. 267–269, 302.

⁹³ Iz istog razloga nema inv. broj. Usp. Fejfer, 2008. 167.; Albertson, 2006. 270, 301.

⁹⁴ Usp. Hochuli-Gysel, 1996. 117–122.; Fejfer, 2008. 167.; Chamay, 1996. 122–128.

⁹⁵ Usp. Albertson, 2004. 270.

Skupina portreta B međusobno je raznovrsnija stoga što u njoj prevladavaju djela provincijskih radionica, međutim, predstavnici su podtipova B1 i B2 portreti izrađeni od strane rimskih majstora. Reprezentativni primjerak skupine portreta B1 nalazi se u Kunsthistorisches Museum u Beču⁹⁶ (slika 26). Aurelijevo je lice idealizirano, što se prije svega ogleda u načinu na koji su naglašene dvije vertikalne bore između obrve i nosa, kojima se ne izražava starost već mudrost. Specifičnost ove tipologije portreta jest ta da je Aurelijev pogled usmjeren ulijevo prema gore. Razlike spram prijašnjeg podtipa jesu anastola smještena po sredini čela te u odnosu na nju simetrično oblikovanje kose, dulji brkovi te oblikovanje brade, koja je također dulja te jasno podijeljena u dva pramena trokutastog oblika, koji nisu oblikovani paralelnim, već zrcalno-simetričnim krivuljama u obliku slova S.⁹⁷

U cijelosti očuvana statua *togata* u prirodnoj veličini (180 cm) djelo je radionice iz Aleksandrije, u novije je vrijeme smješteno u londonski British Museum⁹⁸ (slika 27). Ovaj portret dosljedno prati karakteristike podtipa B1, uz ponešto frivolniju i manje detaljnu izvedbu. Aurelije je prikazan u pozi oratora u kontrapostu, odjeven u veoma drapiranu togu sa sinusom i umbom. Pretpostavlja se je statua nastala posthumno, oko 200. godine⁹⁹, što je čini kronološki najkasnijim primjerkom obuhvaćenim ovim pregledom.

Podtip B2 predstavlja reljefni panel *Triumphus*¹⁰⁰ (slike 28 i 72), na kojemu su na carevom licu izraženi upali obrazi i duboke bore te iscrpljen, zabrinut i tužan izraz lica.¹⁰¹ Ovakva se portretna obrada lica može zamijetiti i na sceni LXXX. (slika 69) i LV. (slika 45) sa stupa Marka Aurelija (slika 69).¹⁰² Obrada Aurelijeva lica u posljednjim godinama vladanja ostvarena je nadilaženjem same verističke dosljednosti portretiranja, prema modulaciji u kojoj primat preuzima carev karakter, koji je u znatnoj mjeri oblikovan prema stoičkim načelima.

Na tom tragu, komentirajući Aurelijevu vladavinu, njegov suvremenik Dion Kasije zapisuje:

„(...) nije imao sreće koliko je zaslužio zato što nije bio dobra zdravlja i zato što je cijela njegova vladavina bila obilježena nizom nedaća. Stoga, sa svoje strane, divio sam mu se još više upravo zbog toga što je usprkos neobičnim i izvanrednim poteškoćama uspio i preživjeti i sačuvati Carstvo.“¹⁰³

⁹⁶ Inv. 113. Poprsje nije izvorno već pridodano.

⁹⁷ Usp. Albertson, 2004. 281.

⁹⁸ Inv. 1906.

⁹⁹ Usp. Vermeule, 1968. 282.

¹⁰⁰ Vidi stranicu 47.

¹⁰¹ Usp. F. Kleiner, 2010. 230.

¹⁰² Usp. Albertson, 2004. 279, 302.

¹⁰³ Kasije, LXXII. 36.

Preostala portretna serija, označena slovom C, predstavljena je reljefnim panelom *Clementia* (slike 29 i 71) te scenom XCVIII. s Aurelijeva stupa (slika 61). Prema njezinim obilježjima može se shvatiti i kao varijacija između portretnog podtipa A i B, ili, zbog svojih specifičnosti, kao samostalan podtip.¹⁰⁴ Oblikovanje očiju i obrvi blisko je seriji A, a oblikovanje kose seriji B, doduše s anastolom koja je smještena po sredini čela, međutim, nešto niže u odnosu na primjere koji pripadaju toj seriji.¹⁰⁵ U izradi brade preuzet je oblik i dužina podtipa A te modulacija podtipa B koju čini kompaktna masa te izražena podjela na dva pramena. Lice je idealizirano, stoga se od znakova starosti uočava tek nekolicina bora u području oko očiju. Prisutne su i već ranije spomenute bore između čela i nosa koje su srodne seriji B, a kojima se iskazuje misaonost i razboritost – vrline po kojima je Aurelije bio jednako cijenjen, kako u antici tako i danas.

Hrabrija interpretacija pretpostavlja niz u međuvremenu izgubljenih portreta koji bi sačinjavali ovu seriju podtipova. Pritom primarni argument ne proizlazi iz Aurelijeva izgleda sa samog portreta već iz komparacije svih triju reljefnih portreta s panela iz Museo del Palazzo dei Conservatori. Namjera s kojom antički skulptor(i) njegovo lice predstavlja(ju) različitim portretima, zasigurno nije proizašla iz slobodnog odabira, već određenog predloška. Drugim riječima, prema crtama i ekspresiji lica ovaj se portret u kronološko-narativnom odnosu smješta prije reljefnih panela *Sacrificium* te *Triumphus*. Potonji se smatra jednim od posljednjih Aurelijevih portreta na kojem je verističkim pristupom prikazan njegov izgled.¹⁰⁶

U kasnu jesen 176. godine vraća se u Rim te održava *liberalitas*¹⁰⁷, a 23. prosinca njemu u čast priređen je trijumf, uprizoren na istoimenom reljefu iz Museo del Palazzo dei Conservatori. Sljedeće godine, nakon što je osam godina sam rukovodio Carstvom, svog sina Komoda imenuje suvladarom. Iako Aurelije uspijeva obraniti granice te povratiti vjeru u nadvladavanje nedaća i daljnji prosperitet, u kolovozu 178. godine, zbog novih nemira na sjevernoj granici, njih dvojica odlaze u *expeditio Germanica secunda*, odnosno Drugi markomanski rat.¹⁰⁸ Ponovo bilježi vojni uspjeh 179. godine, međutim ne dočekuje kraj rata već obolijeva i umire 17. ožujka 180. godine u *castrum*¹⁰⁹ u mjestu Vindobona (Beč). U izvorima su ostale zabilježene njegove riječi upućene vojnom tribunu nedugo pred smrt, kada mu svjestan da će uskoro umrijeti izgovara: „Idi prema izlazećem suncu jer ja zalazim“.¹¹⁰

¹⁰⁴ Usp. Albertson, 2004. 284–285.

¹⁰⁵ Ibid. 262.

¹⁰⁶ Usp. Ryberg, 1967. 15, 23.; Albertson, 2004. 285.

¹⁰⁷ Vidi stranicu 60.

¹⁰⁸ Usp. Birley, 2012. 197–206, 229–230.; Kovács, 2012. 83,

¹⁰⁹ *Castrum* (lat.) – vojni tabor. Usp. Žepić, 1995. 43.

¹¹⁰ Kasije (Cassius, Dio) LXXII. 34.

1.2. Konjanički spomenik Marka Aurelija

Grandiozna konjanička skulptura posvećena Marku Aureliju (slika 34) zasigurno je jedna od najznamenitijih umjetnina iz razdoblja antičkog Rima. Da je tome tako, među ostalim, doprinosi činjenica da je riječ o jedinom preostalom, u cijelosti očuvanom, primjerku spomenika toga tipa iz razdoblja antičke umjetnosti uopće.¹¹¹

Da joj igra sudbine nije bila naklonjena, bez sumnje bismo bili zakinuti za izuzetno umjetničko ostvarenje, na kojem, upravo zbog ranije navedene jedinstvenosti, na implicitan način počiva tradicija konjaničkih skulptura novoga vijeka.¹¹² Štoviše, od renesanse nadalje konjanički spomenici postaju uvriježena tipologija u predstavljanju važnih povijesnih ličnosti, ne samo u brojnim europskim gradovima, već unutar cijelog zapadnog kulturnog kruga. Neovisno o tome gdje su postavljeni i čija ih lica predstavljaju, dijele referentni okvir kojim se prikazana osoba afirmira kroz konotacijski niz koji čine moć, čast, hrabrost, junaštvo, prestiž i nobilitet, koji im se pridjeva s namjerom da njihova slava postane dijelom baštine budućih naraštaja.

Dodatni razlog koji ovu skulpturu čini zanimljivom jesu povijesna previranja koja su se kroz srednjovjekovna stoljeća interpretativno utisnula u nju, a koja je na određeni način naslutio sam Marko Aurelije. Uz osvrt na zaborav koji dolazi s vremenom, u istom paragrafu u kojem s neskrivenom odbojnosti progovara o posthumnoj slavi, pronicljivo razotkriva ono od čega je satkano njezino naličje koje u sebi sadrži neumitno *memento mori*. Ovo unutarnje propitkivanje može se primijeniti i pri poimanju susljednih konjaničkih spomenika, kako za one koji su skulpturom predstavljeni, tako i za njihove percipijente. Taj (ne)skriveni paradoks prolaznosti, koji se posredno krije iza skulpturiranog lica cara-filozofa, neposredno je zabilježen u meditacijama *Samom sebi*.

¹¹¹ Duga povijest konjaničke skulpture kao ikonografskog tipa seže u staru Grčku, u 6. st. pr. Kr. U najranijoj se fazi vezuju uz zavjetnu ili pogrebnu namjenu, dok kasnije, gdjekad bivaju posvećeni uspješnim atletama, pobjednicima natjecanja. Iako se takva tipologija od svojih začetaka odnosila na određenu osobu, tek će s nešto kasnijim razvojem prikaza s portretnim karakteristikama (od razdoblja Aleksandra Velikog) njezina izrada poprimiti izraz javnog priznanja za izniman doprinos zajednici. S tom je promjenom vremenski podudarna aproprijacija konjaničkih spomenika u rimsku kulturu. Stoga su se na svojevrsan način, upravo tamo, učestalom primjenom, katkad i u privatne svrhe, ustalili formom, značenjem i topologijom vezanom uz *Forum Romanum*. Tu liniju misli potkrijepljuje činjenica da je tijekom posljednja dva stoljeća Republike, rimski Senat imao potrebu strože regulirati odobrenje te privilegije, koja bi zatim, ovisno o zasluži, bila vrijednosno iskazana upotrebom određenog materijala — mramora, bronce, srebra ili zlata. Nadalje, Senat je osim dodjeljivanja i odbijanja, u nekoliko navrata naredio rušenje postojećih spomenika, što dodatno potvrđuje zaključak o njihovoj značajnoj simboličko-propagandno-političkoj funkciji. S time je podudaran i pristup podizanju spomenika od razdoblja julijevsko-klaudijevske dinastije, kada ono postaje isključiva povlastica cara i njegove obitelji. Usp. Presicce, 1989. 19.; Presicce, 1990. 16, 19.

¹¹² Usp. Knauer, 2015. 720–722.; Nickel, 1989. 17.

„Onaj koji se isuviše brine za svoju posmrtnu slavu, ne misli da će svi oni koji ga pamte uskoro umrijeti i sami. Zatim i onaj koji je to sjećanje primio od prethodnog, dok napokon ne ugasne svako sjećanje, idući putem onih koji su ga palili i gasnuli i sami. Pretpostavi, međutim, čak da su oni koji će te pamtiti besmrtni i da je njihovo pamćenje besmrtno. Što ti to znači? Ne govorim ni o tome da mrtvom čovjeku to ništa ne znači, nego ni živom – što mu, naime, znače pohvale, izuzev ako to ne zahtijevaju posebne okolnosti? Zato, ostavi sada, na vrijeme, pomisao na taj prazan dar, i ne brini se o onome šta će ljudi govoriti o tebi poslije.“¹¹³

S obzirom na monumentalnu proporciju spomenika, naručitelj je vrlo vjerojatno bio Senat.¹¹⁴ Spomenici sličnih dimenzija bili su u antici poznati pod nazivom *equi magni*. Dimenzija ovog spomenika (3,87 metara duljine i 4,24 metra visine) gotovo je dvostruko veća u odnosu na prirodnu veličinu, pri čemu je figura Marka Aurelija nerazmjerno veća od figure konja.¹¹⁵ Izrađen je tehnikom izgubljenog voska, a sastoji se od ukupno trideset i tri dijela koji su potom međusobno zavareni. Ovisno o različitim dijelovima, prosječna debljina bronce iznosi 6 milimetara, a na nju su poslije završne dorade, u posljednjem stadiju obrade, aplicirani zlatni listići.¹¹⁶

Spomenik je prepoznatljiv po gesti pružanja desne ruke koja je u dijagonalnom otklonu od tijela, pri čemu je položaj šake, otvorenog dlana okrenutog prema dolje, nešto niži u odnosu na rame. Upravo je ova gesta, poznata kao *dextra vevat pugnans*¹¹⁷, glavna okosnica kompozicije. Ona je dodatno naglašena obradom draperije – nekolicinom nabora na tunici koji sugeriraju pokret te plaštem (*paludamentum*) koji mnogobrojnim polukružnim presavijanjima prekriva carev trup. Njima se stvara niz linija koje se sabiru u fibuli, koja je ujedno fokalna točka careve figure. U suglasju sa središnjom gestom jest asimetrična torzija cjelokupne kompozicije u desnu stranu koja je bez sumnje osmišljena s namjerom da skulptura bude gledana iz desnog poluprofila¹¹⁸. Upravo se iz tog smjera promatrač susreće s Aurelijevim licem koje, sukladno njegovom stoičkom karakteru, odaje smirenu, pomalo zamišljenu i distanciranu, gotovo bezizražajnu ekspresiju. Taj su dojam dodatno pojačali tragovi vremena, mala oštećenja, gubitak patine te izbljedjele zjenice i šarenice. Lice je izvedeno suptilnim modeliranjem, pri čemu su čeone bore, obrve, podočnjaci i donja usna naznačeni, kao i brkovi koji prekrivaju gornju usnu. Izraženo su skulpturirane oči i nos, a kao i kod ranije opisanih portreta, naglašeno je oblikovanje kose i brade.

¹¹³ Aurelije, IV. 19., 44.

¹¹⁴ Usp. Stewart, 2012. 267.

¹¹⁵ Usp. Presicce, 1990. 25.; Groeling, 2007. 15.; Presicce, 1989. 20.

¹¹⁶ Današnji ostaci pozlate datiraju iz kasnijih razdoblja. Usp. Presicce, 1989. 20; Presicce, 1990. 75.

¹¹⁷ Doslovno – *desna zabranjuje ratovanje*. (autoričin prijevod) Usp. Presicce, 1990. 33.

¹¹⁸ Usp. Groeling, 2007. 17–18.; Presicce, 1990. 78.; Presicce, 1989. 103–126.

Karakteristika je ovog portreta ta da sadrži obilježja portretnih tipova III. i IV.¹¹⁹ No, tipološko odstupanje koje izmiče uvriježenoj kategorizaciji ne otežava samo analizu, već suprotno svakoj pretpostavci, i dataciju.¹²⁰ Ipak, ona zajedno s argumentom koji će u nastavku biti naveden, kongruira prema zaključku da je riječ o 176./177. godini¹²¹. Ukoliko je ta pretpostavka točna, nastanak konjaničke skulpture podudaran je s pobjedom Marka Aurelija u Prvom markomanskom ratu, povodom kojeg je nastalo i jedanaest reljefnih panela, od kojih se tri nalaze u Museo del Palazzo dei Conservatori, dok je preostalih osam integrirano na atiku Konstantinova slavloluka.¹²²

Drugi argument, kojim se pokušava potkrijepiti tu dataciju, proizlazi iz tumačenja da su konj i sedlo, s obzirom na visok stupanj realističnosti, autentični, odnosno *ornamenta triumphalia*¹²³. Iako se može činiti da je to oprečno s izostankom vojnih obilježja, odnosno ikonografije koja bi aludirala na vojni trijumf samog careva lika, moguće je da je to učinjeno kako bi se, prije svega, stavio naglasak na cara-filozofa kao obnovitelja mira (*restitutor pacis*).¹²⁴

Konj je prikazan u pokretu, s podignutom prednjom desnom nogom te kopitom lijeve noge odignutim od tla, dok se težište njegova tijela oslanja na prednju lijevu i stražnju desnu nogu. Osim što odaje snagu, njegova anatomija s izraženom mišićnom masom omogućuje pobliže određenje njegova podrijetla kao sarmatskog pastuha¹²⁵. Pokret njegove glave obuzdan je lijevom rukom Aurelija (na kojoj se na četvrtom prstu nalazi senatorski prsten) kojom je držao (danas izgubljene) uzde, povezane s paradnim ularom koji je i danas vidljiv na glavi i u poluotvorenoj čeljusti konja. On se sastoji od malih metalnih toka (*phalerae*) koje su povezane dvostrukim vezicama od kože.¹²⁶

Sedlo se sastoji od četiri sloja tkanine koji se međusobno razlikuju materijalom (donja su tri sloja od kože, a gornji od platna) te oblikovanjem poruba (na najdonjoj je tkanini niz polumjeseca, poviše su stepenasto oblikovani rubovi, iznad njih trokutasti, dok su rubovi najvišeg

¹¹⁹ Iako se na prvi pogled izgled *Konjanikovog* portreta podudara s tipom III., neki stručnjaci primijetili su određene diskrepancije. Riječ je drugačijem oblikovanju čeonih i zatiljnih kovrča te potpuno različitoj izvedbi profila koja je bliska tipu IV. Stoga je procijenjeno da je ovaj portret nastao kao hibrid ovih dvaju tipova. Usp. Presicce, 1990. 48, 51.

¹²⁰ Na službenim mrežnim stranicama Museo del Palazzo dei Conservatori naveden je vremenski raspon izrade skulpture između 161. i 180. godine. http://www.museicapitolini.org/en/percorsi/percorsi_per_sale/museo_del_palazzo_dei_conservatori/esedra_di_marco_aurelio/statua_equestre_di_marco_aurelio (pregledano 25. travnja 2018.).

¹²¹ Usp. Stewart, 2012. 267.; Nickel 1989. 22.; Brilliant, 1974. 115.; Knauer, 2015. 722. Valja naglasiti da je ova datacija vrlo česta, ali ne i općeprihvaćena. Drugi prijedlozi datacija su: 162., 164., 172. – 174. ili posthumno, 180. godine. Svaki od prijedloga (uključujući onaj naveden u tekstu) nalazi svoju potkrepu u numizmatškoj građi. Usp. Groeling, 2017. 18.; Presicce, 1990. 51, 58, 85.; Presicce, 1989. 24–26.; Presicce, 1989. 109–113, 120–122.; Fittschen, 1989. 75, 79.; Torelli, 1989. 93–94.

¹²² Vidi stranice 42. i 52.

¹²³ Usp. Knauer, 2015. 722.; Accardo, 1999. 163.

¹²⁴ Usp. Presicce, 1990. 25. Možda se u tome krije i objašnjenje razlike spram tematski najrodnijeg reljefa *Clementia*, koji je ujedno jedini reljefni panel na kojem je car prikazan u vojnoj uniformi.

¹²⁵ Usp. Nickel, 1989. 22.; Stewart, 2012. 266.

¹²⁶ Usp. Presicce, 1989. 20–21.; Kinney, 2002. 377.

sloja ravni)¹²⁷. Budući da je riječ o rudimentarnom sedlu, nije bilo stremena. Stoga su careva stopala obućena u sandale od kožnih vezica (*calcei patrici/senatori*) u slobodnom padu.¹²⁸

Zbog svoje dugovjeke opstojnosti i izvedbene osobitosti, spomenik je postao nadahnuće mnogim umjetnicima te kao referenca ostavljao biljeg na njihova umjetnička djela¹²⁹. Dakako, Donatellov *condottieri* Gattamelata¹³⁰ najčešće je spominjani primjer, dijelom stoga što je najstarija očuvana reinterpetacija konjaničke skulpture, a dijelom što je i sam izraz velike umještosti kakva je bila prisutna i kod neznanog antičkog skulptora.

1.2.1. Od antike do cinquecenta

Ne može se sa sigurnošću utvrditi gdje je konjanički spomenik nakon izrade bio smješten. Istraživači su pokušavajući odgovoriti na to pitanje razvili tri hipoteze.¹³¹ Sukladno njima, moguće su lokacije – Rimski forum, Marsovo polje ili u blizini Laterana na Celiju (slika 39).

Razlog je tome činjenica da najstariji izvještaji o *Konjaniku* datiraju iz druge polovice 10. stoljeća, otkada se može pratiti povijest spomenika, dok je njegova opstojnost u antici ovisna o rekonstrukcijskim teorijama. Stručnjaci daju prednost trećoj teoriji, međutim, više zbog nedostatka podataka koji bi potvrdili prve dvije nego zbog uvjerljivosti treće, zbog čega je usprkos širokoj zastupljenosti popraćena kritičkim primjedbama¹³².

Pokušaj interpretacije rane povijesti skulpture nalazi se u traktatima koje su napisali Andrea Palladio 1570.¹³³ i Flaminio Vacca 1594. godine¹³⁴, te u pseudoizvoru iz antičkog doba, kojem je

¹²⁷ Usp. Nickel, 1989. 20.; Presicce, 1989. 22.; Presicce, 1990. 61, 67.

¹²⁸ Usp. Presicce, 1989. 22.; Presicce, 1990. 36.

¹²⁹ Utjecaj Aurelijeva *Konjanika* zamijećen je u reljefima iz 12. stoljeća i vezanoj skulpturi iz 13. stoljeća, a od druge polovice 15. stoljeća prisutan je kao tema u slikarstvu. Usp. Baskett, 2006. 17.; Nickel, 1989. 17–24.; Lachenal, 1989. 136–147; Gramaccini, 1985. 61–63, 71–73.

¹³⁰ Prvi monumentalni konjanički spomenik izrađen nakon antike u razdoblju između 1445. – 1453. godine. Usp. F. Kleiner, 2010. 592–593.

¹³¹ Zastupnici prve hipoteze su: Torelli, 1989. 91–97.; Lachenal, 1989. 129.; Vaccaro 1989. 211. Ovo troje istraživača smatra da je spomenik prvotno bio smješten na Rimskom forumu. Osim same prikladnosti mjesta u carsko doba, ističu da je na Forumu sredinom 5. stoljeća prenamjenom podignuta crkva Santa Maria Antiqua. Služila je kao sjedište rimskog episkopata do njegova preseljenja na Lateran u drugoj polovici 8. stoljeća, kada je prema njihovom mišljenju preseljen i spomenik. Drugoj su hipotezi skloni Presicce, 1989. 120–122.; Liverani, 1991. 107.; Presicce, 1990. 86–87. Njihovo je mišljenje da je spomenik posthumno, 180. godine, postavljen na Marsovom polju unutar monumentalnog kompleksa posvećenog Marku Aureliju. Treću hipotezu, da je spomenik oduvijek bio na Celiju, podignut uz rodnu kuću Marka Aurelija nedaleko od Laterana, zastupaju Knauer, 1990. 279–280.; Fittschen, Zanker, 1985. 73.; Tizzani, 1880. 14.; Winckelmann, 2006. 343.; Rodocanachi, 1906. 136.

¹³² Općenito, s obzirom na javnu namjenu konjaničkih spomenika, nejasno je zašto bi spomenik bio podignut u nereprezentativnom okruženju kuće Anija Vera, Aurelijeva djeda. Usp. Presicce, 1990. 86.

¹³³ Usp. Palladio, 1570. IV, IX. Vidi fusnotu 136.

¹³⁴ Flaminio Vacca, *Memorie di varie antichità trovate in diversi luoghi della città di Roma*, 1594. [prvo izdanje]. Vidi fusnotu 136.

urednik Guido Panciroli, a koji je objavljen 1608. godine¹³⁵. Kasnijim su promišljanjima učenjaka sva tri izvora odbačena.¹³⁶

Stoga se knjiga *Liber pontificalis*¹³⁷ uzima kao prvi pouzdan izvor o konjaničkoj skulpturi, a u njoj su opisana dva događaja iz vremena kada je rimska prijestolnica bila dijelom Svetog Rimskog Carstva, predvođenog vladarima iz Otonske dinastije. Prvi se odvio za vrijeme pontifikata pape Ivana XIII.¹³⁸, a drugi nešto kasnije, u vremenu između pontifikata pape Ivana XIV.¹³⁹ i pape Ivana XV.¹⁴⁰ U prvom se događaju konjanička skulptura spominje u kontekstu vješanja gradskog prefekta Petra užetom za kosu te potom za spomenik.¹⁴¹ Drugi događaj vezan je uz (anti)papu Bonifacija VII. kojeg su građani Rima nakon njegove smrti tukli i vukli gradskim ulicama, da bi ga potom ostavili pred konjaničkom skulpturom.¹⁴²

¹³⁵ Guido Panciroli urednik je izdanja koje sadrži, pod nazivom *Notitia dignitatum* (lat.) – *Popis časti*, zbir spisa napisanih od kraja 4. do sredine 5. stoljeća, izvornog naziva *Notitia dignitatum et administrationum omnium tam civilium quam militarium*. Oni su s vremenom sukcesivno nadopunjavani, dok prvo sačuvano izdanje datira iz 1552. godine. Traktat, odnosno spis kojeg on potpisuje, a koji spominje *Konjanika – De quatuordecim regionibus urbis Romae earumque edificiis, tam publicis quam privatus libellus*, prvi je puta objavljen poslije Pancirolijeve smrti navedene godine, kao dodatak spisu. *Konjanik* je prema tom traktatu datiran u prvu polovicu 5. stoljeća, budući da se smrt Teodozija II. (450.) uzima kao *terminus ante quem* njegove izrade. Usp. Fea, Winckelmann, 1836. 411.; Tizzani, 1880. 6.

¹³⁶ U devetom poglavlju četvrte knjige o arhitekturi, Palladio govori o hramu Antonina i Faustine. (*Nel mezo di questo cortile v'era la statua di bronzo d'Antonono a cuallo, la quale hora è nella piazza del Campidoglio. – U sredini dvorišta nazila se brončana statua Antonina na konju, koja se sada nalazi na Campidogliu.*) Usp. Palladio, 1715. IV, IX. Ne navodi razlog zbog kojeg bi konjanička skulptura Marku Aureliju bila smještena unutar hrama posvećenog Antoninu Piju na *Campo Vaccino*, odnosno Rimskom forumu. Jedan od prvih autora koji osporava tu tezu jest Tizzani. Tizzani, 1880. 9–10. Vacca unutar svog spisa spominje da je statua nađena u vinogradu, u blizini Svetih stuba, nedaleko od bazilike svetog Ivana Lateranskog, nakon stoljeća provedenih pod zemljom. Vacca, 1820. 6. S navodom da je skulptura u kasnoantičko i ranosrednjovjekovno razdoblje bila zatrpana pod zemljom, svoje neslaganje, među prvim iznosi Winckelmann. Usp. Winckelmann, 1784. 410–415. To je potvrđeno istraživanjem tijekom zadnjeg restauracijskog zahvata. Usp. Fiorentino, 1994. 21. S druge strane, Panciroli izvještava: *Genio additus erat equus aeneus vel marmoreus Constantini, qui a Rufo & Victore omittitur. – Narod je postavio brončanog ili mramornog konja Konstantinu, kojeg Rufije i Viktor ne spominju.* (Pritom se misli na Rufija Festa i Seksta Aurelija Viktora, rimske kroničare/povjesničare iz 4. stoljeća.). Panciroli, 1608. 11. S obzirom na to da nije izričito rečeno od kojeg je točno materijala spomenik izrađen, pojedini su istraživači, zbog nedostatka povijesnih podataka o postojanju Konstantinove konjaničke skulpture, zaključili da se taj navod odnosi na Aurelijev spomenik. Međutim, mnogo je vjerojatnije da je ipak riječ o sasvim drugoj konjaničkoj skulpturi, onoj cara Domicijana. Usp. Fea, Winckelmann, 1836. 411.; Tizzani, 1880. 8.

¹³⁷ Punog naziva *Liber Pontificalis Ecclesiae Romanae*. Osobita vrijednost ove zbirke spisa jest dokumentiranje pontifikata papa, koje su u srednjem vijeku u pravilu zapisivali papini suvremenici.

¹³⁸ Papa Ivan XIII. (965. – 972.).

¹³⁹ Papa Ivan XIV. (983. – 984.).

¹⁴⁰ Papa Ivan XV. (985. – 996.).

¹⁴¹ *...et per capillos capitis eum suspendit in caballum Constantini ad exemplum omnium... – ...i obješen vlastitom kosom za Konstantinova konja, na primjer svima...* (autoričin prijevod) Duchesne, 1892. 252. Usp. Gramaccini, 1985. 56.; Rodocanachi, 1906. 136.; Tizzani, 1880. 14.; Muratori, 1726. 597–598.; Lachenal, 1989. 130.

¹⁴² Barinio, prema vlastitim riječima, citira stari Vatikanski kodeks: *Bonifacius post mortem Joannis sedit menses quatuor, repentina morte interiit, in tantum eum odi babuerunt fui, ut post mortem caederent eum, lanceis vulnerarent, atque per pedes traherent, nudato corpore, usque a campum, qui est ante caballum Constantini (ita tempore illo antiquitatum Romanarum rudes, equestrem statuem Marci Aurelli Antonini Imp. Constantini esse vulgo dicebant) ibi projecere cum atque dimiserunt...* – *Bonifacije [VII.] nakon smrti Ivana [papa Ivan XIV. Bis] koji je sjedio četiri mjeseca, umire iznenadnom smrću, toliko omražen, da su ga poslije smrti tukli i probadali kopljima, i vukli za noge, golog tijela, do polja, koje se nalazi ispred Konstantinova konja (u to se vrijeme o ovoj rimskoj starini ne vodi računa,*

U oba je zapisa u *Liber pontificalis* spomenik zabilježen pod imenom *caballum Constantini*. Razlog je za takvo srednjovjekovno prepoznavanje složen. Omogućio ga je kasnoantički i ranosrednjovjekovni odnos spram spomeničke baštine koja je bila zanemarivana, nerijetko i devastirana, zbog čega su imena ubrzo podlijegala zaboravu.¹⁴³ Upravo je iz toga proizašla mogućnost da se ime Marka Aurelija zamijeni¹⁴⁴ Konstantinovima.

Iako se ne može sa sigurnošću reći kada i kako se preimenovanje dogodilo, osim što je imalo svekolik društveni značaj, doprinijelo je njegovom očuvanju kroz srednji vijek (u čemu su autori koji se bave poviješću *Konjanika* jednoglasni).¹⁴⁵

Poznato je da Konstantin Veliki daruje Lateransku palaču papi Miltijadu¹⁴⁶, a za njegova nasljednika Silvestra I.¹⁴⁷ daje podići baziliku sv. Ivana Lateranskog, u to vrijeme poznatiju kao Konstantinova bazilika.¹⁴⁸ Otada, pa sve do Avignonskog sužanjstva papa, Lateran je duhovno središte grada, odnosno prijestolnica rimskih biskupa, te samim time i epicentar srednjovjekovnog Rima.¹⁴⁹ Vezan uz to je i dokument koji se pojavljuje u drugoj polovici 8. stoljeća pod nazivom Konstantinova darovnica (*Donatio Constantini*)¹⁵⁰, temeljem kojeg će pape opravdavati pretenzije na svjetovnu moć. Prikladno, *Konstantinov* konjanik postaje simbol te darovnice, odnosno kontinuiteta konstantinovskog autoriteta, čijim se nasljednikom smatraju pape.¹⁵¹ Drugim riječima, spomenik se preimenovanjem prometnuo u simbol papinske jurisdikcije – pravni amblem, odnosno u mjesto sudišta i izvršenja kazni, te samim time postao znak svjetovne moći crkvene eminencije.¹⁵²

Iz tog se može zaključiti da je postavljanje spomenika ispred Lateranske palače u uskoj svezi s preimenovanjem *Konjanika* u Konstantina, bez obzira na to je li njegova prvobitna lokacija (prema trećoj hipotezi) kuća Anija Vera ili ne, odnosno je li (re)pozicioniran na Celiju (slika 35) ili premješten iz udaljenije lokacije. S obzirom na ranije naveden nedostatak literarnih izvora (dva su prethodno spomenuta izvora *Konjanika* zabilježila pod Konstantinovim imenom, no ne govore

zbog čega se konjaničku statuu Marka Aurelija Antoinina uglavnom kaže da je Konstantinova) gdje su ga bacili i ostavili... (autoričin prijevod) Baronius, 1618. 842.; Herklotz, 1985. 24.; Gramaccini, 1985. 56.

¹⁴³ Usp. Stewart, 2012. 269.; Kinney, 2002. 372.

¹⁴⁴ Valja naglasiti da je uvjet zamjene bilo tadašnje neprepoznavanje figure Marka Aurelija kao *Konjanika*. Usp. Trentin, 2013. 108, 201.; Tizzani, 1880. 11–12.

¹⁴⁵ Poznato je da je srednji vijek obilježen kršćanskim svjetonazorom, što služi kao objašnjenje za ovakav ishod. Stav da je *Konjanik* opstao zbog pogrešnog imenovanja prvi je izrekao Carlo Fea. Usp. Fea, Winckelmann, 1836. 2.; Stewart, 2012. 269–270.; Graf, 1915. 456.; Vaccaro, 1989. 211.; Lachenal, 1898. 141.; Fiorentino, 1994. 21.

¹⁴⁶ Papa Miltijad (311. – 314.)

¹⁴⁷ Papa Silvestar I. (314. – 335.)

¹⁴⁸ Usp. Pohlsander, 2004. 38.; Richardson, 1992. 129–130.

¹⁴⁹ Usp. Lachenal, 1989. 129; Trentin, 2013. 108.

¹⁵⁰ Poznata kao najpoznatija srednjovjekovna krivotvorina, no premda je već Oton III. posumnjao u njezinu autentičnost (*larga mendecia*), to je sa sigurnošću potvrđeno tek 1440. godine. Usp. Pohlsander, 2004. 29.

¹⁵¹ Usp. Herklotz, 1985. 9.; Pohlsander, 2004. 29.; Gramaccini, 1985. 54.

¹⁵² Usp. Gramaccini, 1985. 56–57.; Lachenal, 1898. 130.

o njegovom položaju), stručnjaci su na temelju sakupljenih saznanja, služeći se također povijesno-umjetničkim artefaktima kao referencama¹⁵³, retrogradno uspostavili interpretaciju da je *Konjanik* vrlo vjerojatno bio na Lateranu od vremena Konstantinove darovnice, međutim, prema nekima od autora, takvu je dataciju opravdano shvatiti i kao *terminus ante quem*.¹⁵⁴

Crkva će tijekom 11. stoljeća doživjeti unutarnje prijemore u vidu gregorijanske reforme, pri čemu će u polemičkoj raspravi njezinih pobornika i protivnika, potonji zamjeriti reformistima štovanje Konstantinovog konja više od štovanja sv. Petra i Pavla, utemeljitelja Crkve.¹⁵⁵ S ovim su događajima isprepletena kontinuirana politička nadmetanja između visokih crkvenih predstavnika i vladara Svetog Rimskog Carstva, što će naposljetku dovesti do borbe za investituru, koja će se okončati Wormskim konkordatom 1122. godine. Navedeni prevrati, iako osnažuju moć Crkve, utječu na percepciju *Konjanika* kao simbola konstantinovskog nasljeđa, budući da je skulptura tijekom ranog srednjeg vijeka predstavljala (sada iščezlo) jedinstvo Crkve i cara.

Uzme li se u obzir to da se na njih nadovezuje jačanje nacionalne svijesti te ponovna uspostava rimskog Senata 1143. godine¹⁵⁶, postaje jasno zašto uslijed promjena u vanjskim i unutarnjim političkim odnosima dolazi do novih interpretacija konjaničke skulpture.¹⁵⁷ Ipak, to ne znači da će iščeznuti prepoznavanje *Konjanika* kao Konstantina.

U prvom izdanju teksta *Mirabilia Urbis Romae*¹⁵⁸, napisanom između 1140. i 1143. godine, prva rečenica petnaestog stavka, pod nazivom *Quare factus sit equus qui dicitur Constantinus*¹⁵⁹, osporava uvriježeno imenovanje konjaničke skulpture.¹⁶⁰ U nastavku teksta ispričana je legenda¹⁶¹ koja spomenik smješta u republikanski Rim – u vrijeme konzula i senata – a *Konjanikovo* podrijetlo pripisuje hrabrom štitonoši (*armiger*¹⁶²) koji je obranio Rim od opsade moćnog kralja s

¹⁵³ Naime, zamijećena je primjena ovog (arhe)tipskog modela u karolinškoj umjetnosti, a i općenito su poznate reference Karla Velikog na Konstantinovu vladavinu, zbog čega autorica Lachenal pretpostavlja da je spomenik već bio postavljen u vrijeme odsjedanja Karla Velikog u Rimu, između 781. i 782. godine. Usp. Lachenal, 1989. 129.

¹⁵⁴ Usp. Stewart, 2012. 268.

¹⁵⁵ Usp. Herklotz, 1985. 24–25.; Grammacini, 1985. 57. Ovu pristranu kritiku iznosi Benzo iz Albe, protivnik gregorijanske reforme, blizak tadašnjem vladaru Svetog Rimskog Carstva Henriku IV., pritom izražavajući stav anti-reformista, koji se opiru promjeni dotadašnjeg odnosa carske i crkvene vlasti. Dok oni *Konjanika* gledaju kao čuvara poretka, reformisti (predvodnici borbe za investituru) ga vide isključivo kroz prizmu Konstantinove darovnice, na kojoj temelje svoje pretenzije na autonomiju spram cara. Nakon uspjeha u svom naumu, reformisti traže da car otvoreno odbaci mogućnost krivotvorstva darovnice te svih drugih *mendecia* koje je Crkva mogla počinuti pod Konstantinovima imenom. Usp. Lachenal, 1989. 131.; Robinson, 1978. 70–75.

¹⁵⁶ Usp. Grammacini, 1985. 58.; Kinney, 2002. 384.; Herklotz, 1985. 26.

¹⁵⁷ Kinney, 2002. 372, 384–385.; Grammacini, 1985. 57–59.; Benson, 1991. 343–344.

¹⁵⁸ *Mirabilia Urbis Romae*, <http://www.thelatinlibrary.com/mirabilia.html> (pregledano 27. travnja 2018.) Vidi Dodatak I.

¹⁵⁹ *Zašto je izrađen konj kojeg nazivaju Konstantinovima*. (autoričin prijevod). Ibid.

¹⁶⁰ *Lateranis est quidam caballus hereus qui dicitur Constantini, sed non ita est; quia quicumque voluerit veritatem cognoscere hoc perlegat. – Na Lateranu se nalazi stanoviti brončani konj, kojeg nazivaju Konstantinovima, ali to nije tako, a tko god želi znati istinu, može je ovdje pročitati*. (autoričin prijevod). Ibid.

¹⁶¹ Usp. Grammacini, 1985. 58.

¹⁶² *Armiger* (lat.) – štitonoša. Žepić, 1995. 28.

Istoka te zauzvrat zatražio od Senata da mu posveti pozlaćeni konjanički spomenik.¹⁶³ Na taj način neimenovani *Konjanik* koji je u službi rimskoga naroda i koji predstavlja narod, poprima obilježja javnog dobra.

Nešto više od pola stoljeća kasnije, između 1200. i 1220. godine, Magistar Grgur pod nazivom *Narratio de mirabilibus urbis Romae*¹⁶⁴ reinterpreтира spis *Mirabilia*. Prije no što će iznijeti anegdotalnu priču iz *Mirabilia*, preinačenu u dvije varijante, u uvodnim rečenicama navodi nazive pod kojima je spomenik do tada bio poznat. „...[Konjanika] hodočasnici zovu Teodorikom¹⁶⁵, rimski narod Konstantinom, a kardinali i klerici rimske kurije nazivaju ga ili Markom ili Kvintom Kvirinom.“ U nastavku teksta odbacit će „isprazne priče Rimljana i drugih hodočasnika“ da bi govorio o podrijetlu skulpture, za koje je, kako kaže, „doznao od starijih ljudi, kardinala i najučenijih ljudi.“¹⁶⁶

Svoju interpretaciju Grgur proširuje nadnaravnim narativom. U njegovim je zapisima stoga prisutan odmak od svjetovnog podteksta – u prvoj varijanti prema magijskom (poganskom), a u drugoj prema teološkom (kršćanskom) podtekstu. Drugim riječima, svjetovni se junak (*armiger*) iz *Mirabilia* prometnuo u odvažnog vojnika Marka (*militem strenuissimum Marcum*) kojem pobjedu donosi hrabrost utemeljena u snažnom duhu. Ili, u drugoj varijanti, u vladara Kvinta Kvirina (*Quintus Quirinus*), koji u svojoj namjeri da žrtvuje vlastiti život za dobrobit Rima i Rimljana, poprima obilježja kristolikog spasitelja. Razlog zbog kojeg se legenda o Kvintu Kvirinu, za razliku od prethodnih svjetovnih interpretacija, uklapa u kršćanski svjetonazor, moguće je pronaći u vremenskoj podudarnosti s pontifikatom pape Inocenta III.¹⁶⁷, poznatog kao jednog od najmoćnijih papa srednjega vijeka¹⁶⁸.

Međusobna poveznica između interpretacije iz *Mirabiliae* i prve verzije Magistra Grgura proizlazi iz dotad prešućenog ili nepoznatog ikonografskog elementa – male figure neprijatelja pod desnim konjskim kopitom. Iako izgubljena tijekom 14. stoljeća, sasvim je sigurno postojala u

¹⁶³ Ova je priča o *Konjaniku*, uz manje izmjene, ponovno objavljena u spisu *Graphia Aureae Urbis Romae* oko 1155./1156. godine. [http://www.alim.dfl.univr.it/alim/letteratura.nsf/\(testiID\)/BDD8A0FAA54B4A10C1256D120065540B!opendocument](http://www.alim.dfl.univr.it/alim/letteratura.nsf/(testiID)/BDD8A0FAA54B4A10C1256D120065540B!opendocument) (pregledano 5. travnja 2018.).

¹⁶⁴ Magistar Grgur, *Narratio de Mirabilibus Urbis Romae*, <http://www.thelatinlibrary.com/mirabilia1.html> (pregledano 27. travnja 2018.) Vidi Dodatak II.

¹⁶⁵ Tako su *Konjanika* u 11. i 12. stoljeću nazivali Germani, budući da je lateranska skulptura bila analogna skulpturi kralja Teodorika, koju je Karlo Veliki 801. transportirao u Aachen. Usp. Gramaccini, 1985. 57, 59. Lachenal, 1989. 129.; Kinney, 2002. 394.

¹⁶⁶ Vidi strnicu 75.

¹⁶⁷ Nasljednik pape Inocenta III. (1198. – 1216.), Honrije III. (1216. – 1227.) napisat će prije svog, a za vrijeme Inocentovog pontifikata, knjigu *Liber Censusum Romane Ecclesie*, objavljenu 1192. godine. U njoj se među ostalim, nalazi prepiska legende iz *Mirabilia*, čime se naslućuje da su pape bili voljni složiti se s navodom da skulptura *Konjanika* nije Konstantinova. Usp. Fabre, 1889. 266–267.

¹⁶⁸ Krajem 12. stoljeća autoritet Crkve oslabljen je snagom Senata, međutim papa političkom umješnošću uspijeva preokrenuti omjere snaga. Kasnije će Voltaire Senat toga doba nazvati papinskim, a ne rimskim. Usp. Voltaire, 1759. 305.

vrijeme kada su pisane legende. Ipak, stručnjaci nisu ujedinjeni oko toga je li oduvijek bila dijelom spomenika, koji bi u tom slučaju bio tematski podudaran s reljefnom scenom *Clementia*, ili je riječ o srednjovjekovnom dodatku.¹⁶⁹

Prema narativu iz *Mirabilia* ta figura predstavlja neprijateljskog kralja s Istoka, a prema onom iz spisa Magistera Gregoriusa, prikazan je zli patuljak-vrač, kralj Mizenaca. Zanimljivo je da sve tri legende povezuje figura ptice, koja je tada, jednako kao i danas pripadala spomeniku, budući da njezin lik, iz perspektive ondašnjih promatrača, proizlazi iz pramena grive smještenog između ušiju konja.¹⁷⁰

S obzirom na navedeno, razvidno je da su legende o *Konjaniku* oblikovane kao pokušaj povezivanja vizualnih dijelova u narativnu cjelinu, koja zatim uspostavlja te objašnjava odnose među njima. Interpretacije konjaničke skulpture koje deriviraju iz *Mirabilia* i neposrednih inačica Magistra Grgura nastavljaju kružiti tijekom prve polovice 13. stoljeća, sukladno čemu je ostalo zapisano i poneko novo ime koje se nije dugo zadržalo.¹⁷¹

Posljednja u širi sloj ukotvljena interpretacija ispričana je u četrnaestom poglavlju knjige *Il libro delle Storie di Fioravante*¹⁷². U navedenoj priči dolazi do zanimljive kompilacije koja je utemeljena na narativu prijašnjih legendi, a u kojoj svoje mjesto, pod imenom *Gonstantino*¹⁷³, nalazi i sam Konstantin. Ipak, protagonist te legende nije nekadašnji rimski car, već *Gran Villano* (Veliki Seljak).

Na legendu u kojoj je protagonist pučanin, posredno će se nadovezati stvarni događaj iz 1347. godine. U svibnju te godine političar skromna podrijetla – Cola di Rienzo¹⁷⁴, pokušao je oživotvoriti ideju staroantičke Rimske Republike¹⁷⁵ imenovavši samog sebe tribunom¹⁷⁶. Nedugo kasnije, 1. kolovoza 1347., prozvat će se vitezom (*Cavaliere dello Spirito Santo*) te tim povodom upriličiti grandiozno slavlje u cijelom Rimu.¹⁷⁷

¹⁶⁹ Usp. Gramaccini, 1985. 55–56.; Kinney, 2002. 377.; Lachenal, 1989. 130.; Sommella, 1989. 85.

¹⁷⁰ U spisu *Mirabilia*, budući da se radnja odvija noću, ptica je sova. U *Narratio de mirabilibus urbis Romae* ptica je kukavica, budući da se radnja odvija u zoru ili za dana. Usp. Kinney, 2002. 386.; Rodocanachi, 1906. 133.

¹⁷¹ Primjerice, jedno od tih imena/nadimaka je i *Grande Ricciuto* (Veliki Kovrčavac). Usp. Kinney, 2002. 389.

¹⁷² Barberino, Rajna, 1872. 331–491. Vidi Dodatak III.

¹⁷³ Vidi fusnotu **, stranica 79. Razrješava pitanje o tome kako netko skromnoga podrijetla može jahati plemenitog konja.

¹⁷⁴ Pravo na vlast Cola di Rienzo (1313. – 1354.) temeljio je na dokumentu koji je pronašao 1346. godine – *Lex Regia* cara Vespazijana, u kojem iščitava snagu Senata, čijim se posredstvom odobrava suverenitet cara. Taj se dokument može shvatiti kao okidač za puč u kojem di Rienzo zauzima palaču Senata na Kapitoliju. Usp. Schwarz, 2002. 65, 67; Gramaccini, 1985. 64.

¹⁷⁵ Nekoliko je okolnosti omogućilo preuzimanje vlasti nad gradom – Avignonsko sužanjstvo papa (1309. – 1368.), trenutna odsutnost međusobnim sukobima ionako oslabljenog plemstva, te kuga i glad koje u to doba pogađaju Rim. Usp. Schwarz, 2002. 63.; Wojciehowski, 1995. 60.

¹⁷⁶ Titulirao kao *Nicholaus, severus et clemens, libertatis, pacis justiciaeque tribunnus, et sacrae Romanae Republicae liberator* – Nikola, strog i milosrdan, slobodan, miroljubiv i pravedan tribun, osloboditelj svete Rimske Republike. Mesihović, 2015. 2660. (autoričin prijevod).

¹⁷⁷ Usp. Collins, 2002. 19.; Schwarz, 2002. 68–69.; Rodocanachi, 1906. 135.

Središnju je ulogu u samom činu inauguracije imala konjanička skulptura, budući da se kroz niz srednjovjekovnih stoljeća profilirala kao amblem moći. U rimskoj kronici iz toga doba stoji zapisano: „Konj cara Konstantina bio je tamo, izrađen od metala te prekriven hermelinom, tako umješno aranžiran da je iz nozdrvi [konja] neprekidno teklo vino i voda, a nitko nije mogao shvatiti kako je to napravljeno.“¹⁷⁸ Snažna simbolika prekrivanja skulpture carskim plaštem od hermelina, čin je kojim Cola di Rienzo na sebe prenosi ovlasti moći koje su ranije pripadale papi ili vladaru.¹⁷⁹ U širem smislu na taj način obnavlja ideju suvereniteta kojim se nekada dičio antički Rim, s namjerom da postane novi car¹⁸⁰. Time se posredno u prvi plan ponovno dovodi pomalo prevladana percepcija *Konjanika* kao Konstantina.

Interpretativno se umnažanje srednjovjekovnih legendi o *Konjaniku* može poimati kao potraga za smislom i razumijevanjem – htijenja da spomenik bude blizak tadašnjim ljudima te zbivanjima koja su im tvorila svakodnevicu. Međutim, za neke od istraživača te će interpretacije u sebi sadržavati dublje razloge, u kojima će se ogledati politički sukob između kršćanskih, carskih i republikanskih ideoloških zagovaratelja.

Ne može se jasno razlučiti u kojoj su mjeri određene interpretacije spomenika povezane s vlašću nad gradom, a u kojoj je mjeri njihovo tumačenje, uslijed raskoraka s antičkim *imagom*, odraz potrebe srednjovjekovnih stanovnika Rima da povežu, po svemu sudeći, najznačajniji spomenika toga doba s određenom osobom. O njegovom značenju, osim slojevite narativne povijesti, svjedoči i briga za materijalno očuvanje spomenika. U dva su navrata zabilježeni restauracijski, odnosno konsolidacijski zahvati. Prvi se odvio za vrijeme pontifikata Klementa III.¹⁸¹, a drugi za vrijeme pontifikata pape Pavla II.¹⁸² i njegova nasljednika, Siksta IV.¹⁸³ Po završetku potonje restauracije, 1474. godine izrađena je nova mramorna baza na kojoj je *Konjaniku*, nakon mnogih stoljeća, bio vraćen ispravni identitet, onaj cara Marka Aurelija¹⁸⁴.

¹⁷⁸ *Ibi fuit equus domini Constantini Imperatoris de metallo coopertus de varo, ita artificialiter ordinatus quod ex naribus egrediebatur vinum et aqua continuo et nemo videbat quomodo poneretur.* Bazano, 1919. 136.

¹⁷⁹ Prije Cole di Rienza, na sličan je način konjaničkoj skulpturi, odnosno Konstantinu, u 11. stoljeću poštovanje odao Robert I., vojvoda Normandije. Usp. Gramaccini, 1985. 64; Kinney, 2002. 385; Graf, 1882. 458.

¹⁸⁰ Usp. Wojciehowski, 1995. 62.

¹⁸¹ Papa Klement III. (1187. – 1191.).

¹⁸² Papa Pavao II. (1464. – 1471.).

¹⁸³ Papa Siksto IV. (1471. – 1484.).

¹⁸⁴ Ova je tvrdnja izrečena uz određenu dozu skepse, međutim, ukoliko je izvor autentičan, na bazi je bilo ispisano *Sixtus IV pontifex maximus equum hunc aeneum vetustate quassatum et iam collabentem cum sessore restituit – Papa Siksto IV. obnavlja oštećenog brončanog konja zajedno s njegovim palim jahačem.* (autoričin prijevod) Usp. Rodocanachi, 1906. 137–138.; Tizzani, 1880. 33. Kinney 390.; Lachenal, 1989. 141.

1.2.2. Od smještanja na Campidoglio do danas

Polazišna ideja za *renovatio* Kapitolijskog trga istovremeno označava i svojevrsni *translatio* historijskog simbolizma kojim se želi nastaviti kontinuitet antičkog Kapitolija kao povijesnog uporišta rimske moći.¹⁸⁵ Način na koji se ostvaruje ta zamisao jest *prijenos* konjaničkog spomenika na Kapitolij (slika 36). Drugim riječima, odabir ovog spomenika nije nimalo slučajna, već je izraz krajnje promišljenog povezivanja (nadovezivanja) klasične ideje vrline i kršćanskog svjetonazora.¹⁸⁶ Samo premještanje spomenika provodi se u siječnju 1538. godine¹⁸⁷, za vrijeme pontifikata pape Pavla III.¹⁸⁸ Preuređenjem trga rukovodi Michelangelo, koji će zapuštenu i nepristupačnu zemljišnu česticu nepravilne i neravne površine¹⁸⁹ preobraziti u jedan od najznamenitijih trgova uopće (slika 37).

Prostorni plan trga oblikovat će povezivanjem dva konstitutivna središta grada – starog Rimskog foruma i današnjeg Vatikana – novog Rima Crkve.¹⁹⁰ Da bi pritom izrazio primat duhovnog nad nekadašnjim središtem, orijentaciju trga zaokrenut će za 180 stupnjeva te ga usmjeriti prema *osmom*, Vatikanskom brežuljku. Paralelno s time, kao polazišnu i fokalnu točku pri budućoj izgradnji trga imat će u vidu već postavljenu konjaničku skulpturu.¹⁹¹

¹⁸⁵ Sama je ideja nastala za vrijeme pontifikata Aleksandra VI. (1492. – 1503.). Tizzani, 1880. 33–35.

¹⁸⁶ Tome svjedoče dvije ploče s inskripcijama iz 1568. godine koje će ususret dovršetku prve faze radova na trgu biti postavljene u vestibul Museo del Palazzo dei Conservatori, frankirajući njegov ulazni portal. (slika 269 kat.) Na ploči s lijeve strane portala zapisano je: *S.P.Q.R. Maiorum suorum praestantiam ut animo sic re quantum licuit imitatus deformatum iniuria temporum Capitolium restituit. Anno post urbem conditum CXDCXCCCXX. – Rimski senat i narod, oponašajući što je više moguće u djelu i u duhu izvrsnost svojih predaka, obnovio je Kapitolij nagrđen teretom vremena. Godine 2320. nakon osnutka Grada.* Na ploči s desne strane portala zapisano je: *S.P.Q.R. Capitolium praecipue iovi olim commendatum nunc deo vero cunctorum bonorum auctori Iesu Christo cum salyte communi supplex tuendum tradit. Anno post salvis initium MDLXVIII. – Rimski senat i narod, sada poniznu pohvalu i opće blagostanje Kapitolija, nekoć posvećenog prije svega Jupiteru, posvećuje na čuvanje istinskom Bogu, Isusu Kristu, stvoritelju svih dobara. Godine 1568. nakon početka spasenja.* (autoričin prijevod) Lansford, 2009. 18–19.

¹⁸⁷ Zapis papinskog službenika Biagija Martinellija (25. siječnja 1538.): *...locum Capitolii noviter explanatum cum aequo aeneo Constantini ex Laterano translato in plateam Capitolii. – ... [papa obilazi] novo kapitolijsko zdanje, s Konstantinovim brončanim konjem prenesenim s Laterana na Kapitolijski trg.* (autoričin prijevod) Künzle, 1961. 257. Transportni radovi započeli su 9. siječnja, a spomenik je vrlo vjerojatno na novu lokaciju smješten 18. siječnja. Usp. Presicce, 2009. 143–144. S obzirom na to da postoji izvjestan broj izvora iz tog vremena s ispravnim tumačenjem podrijetla skulpture, zbog nedostatka podataka ostaje nagađanju što je uzrok ovakvom imenovanju. Moguć odgovor jest da je tada *Konjanik* još uvijek kod većeg dijela javnosti bio poznat kao Konstantin, budući da tek od druge polovice 15. stoljeća dolazi do obrata u pogledu na pretkršćansku antiku, koja se priznaje i cijeni. Jedno su vrijeme kolale interpretacije da je riječ o carevima Hadrijanu, Antoninu Piju, Luciju Veru, Komodu ili Septimiju Severu. Konsenzus istraživača o tome da konjanička skulptura pripada Marku Aureliju postignut je sredinom druge polovice 15. stoljeća. Usp. Gramaccini, 1985. 51. Ipak, valja naglasiti da je od samog početka ideja Pavla III. bila da se „spomenik na Kapitoliju iščita kao pročišćen antički tekst, a ne kao iskrivljen srednjovjekovni citat. Trebalo mu je povratiti izvorni sadržaj, odnosno doslovno ga rekonstruirati.“ Buddensieg, 1969. 190. (autoričin prijevod).

¹⁸⁸ Pravim imenom Alessandro Farnese, papa u razdoblju od 1534. do 1549. godine.

¹⁸⁹ Usp. Bedon, 2009. 128.

¹⁹⁰ Usp. Ackerman, 1961. 71.; Stewart, 2012. 272.

¹⁹¹ Usp. Angelis d'Ossat, 1989. 129.

Okružje za *Konjanika* osmišlja unutar djelomično zadanog urbanističkog konteksta¹⁹² kojeg modelira služeći se trapezoidnom dispozicijom plohe trga, unutar koje upisuje oval. Odabir ovog geometrijskog lika omogućit će sukladnost dvaju različitih kompozicijskih principa – centralne i longitudinalne osi.¹⁹³ Na taj će način postići ravnomjernu naglašenost svake od arhitektonskih komponenti kapitolijskog kompleksa te istovremeno ostvariti njegovu funkciju zasebne cjeline, uzdignute iznad svakodnevice grada, dok će glavnim ulazom na trg, monumentalnom rampom (*Cordonata Capitolina*) te trima sporednim ulazima tu istu cjelinu vješto inkorporirati u tkivo grada.¹⁹⁴

Tlocrt trga u manjem mjerilu bit će primijenjen pri izradi novog postamenta za konjanika, za kojeg će papa Pavao III. ponovno zadužiti Michelangela¹⁹⁵. Njegovo će oblikovanje ponoviti spoj klasičnih linija i ovalnog oblika. Za samu će izradu biti upotrijebljen mramorni blok koji je prethodno pripadao drugom antičkom spomeniku – spolija, vrlo vjerojatno s bazilike Ulpie na Trajanovom forumu¹⁹⁶. Zamisao da skulptura u potpunosti dođe do izražaja ostvaruje naglašenom podređenosti podesta koji je, s obzirom na proporcije konjanika, vrlo uzak i kratak te ne obuhvaća prostor ispod prednjeg desnog kopita konja, carevih nogu i dakako, njegove desne ruke.¹⁹⁷ Postament je dovršen između 1561. i 1563. godine¹⁹⁸. Na užim su stranicama postamenta nalaze

¹⁹² Na Kapitoliju se tada nalaze zgrade Palazzo dei Conservatori i Palazzo Senatorio, dok je trg sa sjeverozapadne strane ograđen zidom bazilike sv. Marije od nebeskog oltara (Basilica di Santa Maria in Aracoeli). (slika 187/133.1989.) Usprkos lošem stanju, kroz srednji se vijek na trgu nalazila tržnica. Usp. Bedon, 2009. 128.

¹⁹³ Usp. Ackerman, 1961. 61.

¹⁹⁴ Sveobuhvatna obnova kapitolijskog kompleksa potrajat će do 1655. godine. Ipak, valja naglasiti da će Piazza del Campidoglio svoj današnji izgled poprimiti kasnih tridesetih godina 20. stoljeća, budući da je tek tada, prema izvornom Michelangelovom nacrtu, postavljen prepoznatljiv umnažajući dvanaesterostrani zvjezdasti oblik kojem je *Konjanik* konvergentna točka. Usp. Smithers, 2016. 179–182.

¹⁹⁵ U dokumentu gradskog vijeća od 22. ožujka 1539., u kojem se prvi puta uz radove na Kapitoliju spominje Michelangelovo ime, stoji zapisana narudžba za izmjenu postamenta: *...quod supradicta pecuniarum summa erogari debeat in reformatione statue M. Antonii in platea Capitolii secundum iudicium Michuelis Angeli sculptoris...* – *...navedena će svota novca biti namijenjena za obnovu statue M. Antonina na Kapitolijskom trgu, po nadležnosti kipara, g. Michelangela.* (autoričin prijevod) Monti, Contardi, 1992. 8.

¹⁹⁶ Usp. Tizzani, 1880. 38. Zapis o tome donosi Flaminio Vacca u djelu *Memorie di varie antichità trovate in diversi luoghi della città di Roma* iz 1594. godine. *Il Cavallo di Campidoglio di bronzo fu ritrovato in una Vigna incontro alle Scale Sante a S. Gio. Laterano, e stando in terra molti anni, non tenendosene conto, fu creato Sisto IV. e lo drizzò nella Piazza Lateranense con un bel piedestallo di marmo, con la sua Arme, ed Epitaffio col suo nome, ed ivi è stato al tempo di Paolo III, quale lo condusse in Campidoglio, e fecegli fare un piedestallo da Michel'Angelo, e fu guasto un pezzo di fregio ed architrave di Trajano, perché non si trovava marmo sì grande...* – *Brončani kapitolijski konj[anik] nađen je u vinogradu u blizini Svetih stuba na [trgu] svetog Ivana Lateranskog, gdje je mnogo godina bio u zemlji, te nitko nije vodio računa o njemu. Pronašao ga je Siksto IV. i podigao na Lateranskom trgu s lijepim mramornim podestom sa svojim grbom i inskripcijom sa svojim imenom, te je tamo stajao do vremena Pavla III. koji ga je prenio na Kapitolij te naručio podest od Michelangela, zbog čega je razbijen dio Trajanova friza i arhitrava, budući da se tako velik [komad] mramor[a] nije mogao naći...* Vacca, 1820. xii. (autoričin prijevod).

¹⁹⁷ Usp. Angelis d'Ossat, 1989. 157. Ukupna širina podesta odgovara najširoj dužini tijela konja. Usp. Ferroni, Sacco, 1989. 203.

¹⁹⁸ Podest nije monolitne već kompozitne strukture. Iznutra se sastoji od mramornih i travertinskih komponenti učvršćenih željeznim spojnica te povezanih žbukom, dok je njegov vanjski plašt izveden sastavljanjem panela od kararskog mramora. Središnji je dio postamenta obuhvaćen donjom i gornjom plintom, koje sačinjavaju dva ukrižena pravokutnika s malim, kvadratičnim istacima na mjestima spajanja krakova. Oni će vertikalno povezati donju i gornju

grbovi – grb pape Pavla III. na prednjoj strani te grb grada Rima na stražnjoj strani,¹⁹⁹ dok se na bočnim stranama nalaze inskripcije²⁰⁰.

Na lijevoj, jugoistočnoj strani nalazi se natpis:

IMP. CAESARI DIVI ANTONINI. F. DIVI HADRIANI
NEPOTI DIVI TRAIANI PARTHICI PRONEPOTI DIVI
NERVAE ABNEPOTI M. AVRELIO ANTONINO PIO
AVG. GERM. SARM. PONT. MAX. TRIB. POT. XXVII
IMP. VI. COS. III. P. P. S.P.Q.R

Rimski senat i [rimski] narod Imp[eratoru] Caru M[arku] Aureliju Antoninu Piju, Aug[ustu] Germ[ana] [i] Sarm[ata], S[inu] božanskih Antonina, unuku božanskog Hadrijana, praunuku božanskog Trajana Parta, prapraunuku božanskog Nerve, Vrhovni svećenik, dvadesetsedmi tribun, šest [puta] imperator, tri [puta] konzul. Otac domovine.

Na desnoj, sjeverozapadnoj strani nalazi se natpis:

PAVLVS III PONT. MAX. STATVAM AENEAM
EQVESTREM. A S.P.Q.R. M. ANTONINO PIO ETIAM
TVM VIVENTI STATVTAM VARIIS DEIN VRBIS
CASIB. EVERSAM ET A SYXTO IIII PONT. MAX. AD
LATERAN. BASILICAM REPOSITAM VT MEMO
RIAE OPT. PRINCIPIS CONSVLERET PATRIAEQ.
DECORA ATQ. ORNAMENTA RESTITVERET
TRANSTVLIT ATQ. DICAUIT
ANN SAL . M . D XXXVIII

[Papa] Pavao III. vrhovni svećenik pobrinuo se da sačuva sjećanje na najboljeg cara domovine te povрати uznositosti i časti, stoga je premjestio i posvetio 1538. god[ine] Spas[enja] brončani konjanički spomenik koji je [bio] podignuo Rimski senat i [rimski] narod Marku Antoninu Piju za njegova života, a [koji je] kasnije oštećen u raznim nepovoljnim okolnostima grada te ponovno postavljen od [pape] Siksta IV, vrhovnog svećenika kod Lateranske bazilike.

plintu te doprinijeti vizualnoj cjelovitosti postamenta. Između istaka, u središnjem se dijelu nalaze četiri zaobljene mramorne ploče. Usp. Presicce, 2009. 144–146.; Feronni, Sacco, 1989. 195–203.; Sommella, 1989. 190–191.; Monti, Contardi, 1992. 12.

¹⁹⁹ Usp. Bedon, 2009. 129.

²⁰⁰ Usp. Lansford, 2009. 16–17. Inskripcije – autoričin prijevod.

Konjanička se skulptura, uz nužne restauracijske zahvate u periodu između 1834. i 1836. te onaj iz 1912. godine,²⁰¹ na trgu nalazi sve do 1981. godine. Naime, istragom i pregledom skulpture nakon bombaškog napada na Kapitolijskom trgu 1979. godine otkrivena su stara puknuća, ozbiljna i brojna korozivna oštećenja na skulpturi, kao i zabrinjavajući statički problemi. Dodatno, stanovit je problem, s obzirom na njegovu lokaciju na otvorenom prostoru, izazivala izloženost atmosferskim uvjetima i gradskom onečišćenju. Brza i temeljita restauratorska intervencija bila je prijeko potrebna i neodgodiva te se stoga konjanička skulptura u siječnju 1981. premješta u *Istituto Centrale per il Restauro* (ICR).²⁰² Radovi na restauraciji trajali su osam godina (četiri puta duže od predviđenog) završivši 1988. godine s izvanrednim rezultatima – statika je konsolidirana, a brončana površina sanirana²⁰³ te je spomeniku ponovno vraćen dio izvornog antičkog sjaja.²⁰⁴ Po povratku na Kapitolij, odlučeno je da se konjanička skulptura Marka Aurelija trajno zaštiti od izloženosti vanjskim uvjetima koji su ubrzavali njezino propadanje, zbog čega je smještena unutar zidova Museo del Palazzo dei Conservatori. U tu će svrhu, naknadno, 2005. godine arhitekt Carlo Aymonino projektirati novu muzejsku prostoriju *Exedra di Marco Aurelio*²⁰⁵ (slika 38). Valja nadodati da je prostorija osmišljena kao dvostruki *hommage* – imenom kao referencom na cara-filozofa i oblikom kao citatom Michelangelova trga, na kojem se od 1997. godine nalazi vjerna replika veličanstvenog *Konjanika*.²⁰⁶

²⁰¹ U drugoj po redu dokumentiranoj restauraciji, uslijed oštećenja izazvanih vlagom konsolidirane su noge konja, dok su u trećem restauracijskom zahvatu popravljane unutarnje i vanjske površinske strukture. Usp. Micheli, 1989. 262.; Marabelli, 1994. 2.; Presicce, 1990. 109.

²⁰² Premještanje je pokrenulo brojna pitanja, rasprave, pa čak i sukobe u znanstvenoj, političkoj i široj javnosti, s obzirom na činjenicu da je postojala mogućnost (koja je na koncu postala i zbiljnost) da skulptura nakon restauracije ne bude vraćena na prvotnu lokaciju na Kapitolijski trg, ovisno o mišljenju Instituta. Usp. Argan, 1989. 13–14; Pallottino, 1989. 15–17. Uvjet te mogućnosti nalazio se u činjenici da gradonačelnik Rima u vrijeme napada, povjesničar umjetnosti Giulio Carlo Argan, nije potpisao ugovor s Institutom kojim bi se osiguralo da spomenik bude vraćen na mjesto s kojeg je prenesen na restauraciju. Argan pitanje premještanja skulpture radi njezine restauracije i očuvanja ne smatra spornim, smatrajući da je spašavanje spomeničkog remek-djela moralo biti na prvom mjestu, neovisno o njenoj simboličkoj ulozi i njezinoj povezanosti s konkretnom lokacijom. Usp. Argan, 1989. 13–14.

²⁰³ Usp. Fiorentino, 1994. 23–29.

²⁰⁴ Za vrijeme restauracije zahvaljujući suvremenoj tehnologiji izvedena su brojna mjerenja (kemijska, radioskopska, ultrazvučna...) te je napravljena opsežna analiza, a osim što je takav pristup omogućio uspješnije popravljjanje na tehničkoj razini, dao je i vrijedan uvid u materijalnu povijest spomenika. Usp. Accardo, 1999. 143–160.; Fiorentino, 1994. 22.; Argana, 1989. 13–14.; Mirabeli, 1994. 2.

²⁰⁵ Usp. Trentin 2013. 104.

²⁰⁶ Kopija skulpture izvedena je ponajprije uz pomoć fotogrametrijske metode. Usp. Accardo, 1999. 160–174., Stewart, 2012. 274.

1.3. Stup Marka Aurelija

Monumentalni stup Marka Aurelija (slika 40) izgrađen je na istočnom dijelu nekadašnjeg, u antici vrlo prostranog, Marsova polja – *Campus Martius* (slika 39), dok se unutar suvremenog urbanističkog konteksta nalazi u središnjoj osi omanjeg trga Piazza Colonna (slika 42), koji je po stupu-spomeniku dobio svoje ime.

Svega je nekoliko antičkih literarnih zapisa o stupu preostalo do danas. Međutim, niti jedan od njih ne odnosi se na vrijeme prije završetka izrade stupa-spomenika. Najstariji, ujedno i jedini raspoloživi podatak o ranoj povijesti stupa – Adrastova inskripcija iz 193. godine, služi kao izvor pomoću kojeg se potvrđuje vrijeme *ante quem* završetka izrade stupa.²⁰⁷ Na toj se inskripciji stup spominje u četiri navrata pod četiri različita imena – *columna centenaria Divorum Marci et Faustinae*, *columna divi Marci*, *columna centenaria*, *columna centenaria divi Marci*.²⁰⁸

Iako je sasvim sigurno da je gradnja stupa dovršena poslije Aurelijeve smrti, različiti nazivi na inskripciji dodatno otežavaju ionako neizvjesnu dataciju početka njegove gradnje. Stoga su istraživači podijeljeni na one koji pretpostavljaju da je započeta za careva života i druge koji vjeruju da je uslijedila nakon njegove smrti. Pritom se kao dvije vrlo plauzibilne godine nastanka stupa spominju 176. i 180. godina.²⁰⁹

Tema datacije bit će ponovo prisutna u nastavku rada, a zasad valja napomenuti da je ploča s natpisom s podesta stupa, kao uobičajeno mjesto koje prispodobljuje podatke o spomeniku – naručitelju, povodu i datumu gradnje, a moguće i imenu graditelja, s obzirom na permanentnu eroziju i sukcesivna oštećenja, tijekom vremena izgubljena te najzad, u restauracijskom zahvatu pape Siksta V.²¹⁰ kojeg je vodio Domenico Fontana, zamijenjena četirima novim natpisima 1589. godine.²¹¹

²⁰⁷ Riječ je o zapisu s monolitnih mramornih ploča (od kojih je jedna je očuvana fragmentarno, a druga u cijelosti) koje su flankirale ulazna vrata Adrastove kuće. Na njima je uklesana korespondencija između prokuratora stupa Marka Aurelija – Adrasta i Septimija Severa, u kojoj će tražiti carevo dopuštenje za podizanje kuće u blizini stupa. Osim što dobiva odobrenje, dopušteno mu je i koristiti preostali materijal sa zatvorenog gradilišta. Ploče su nađene *in situ* 1777. godine u iskapanjima ispod trga Piazza di Montecitorioa, koji se nalazi stotinjak metara zapadno od stupa. Poznate su pod signaturom CIL VI.1585a i CIL VI.1585b, a danas se čuvaju u Vatikanskim muzejima. Usp. Petersen, Domaszewski, Calderini 1896. 1–3.; Beckmann, 2011. 19–20, 22, 37.; Kovács, 2009. 159–160.; Dobiáš, 1961. 164.

²⁰⁸ Kovács, 2009. 160.

²⁰⁹ Usp. Davies, 2000. 46–47.; Beckmann, 2011. 22, 24.

²¹⁰ Papa Siksto V. (1585. – 1590.).

²¹¹ Usp. Ferris, 2009. 36–37.; Beckmann, 2012. 255.; Davies, 2000. 45–46.; Huet, 2000. 111–122. Tada su na podest postavljeni sljedeći inskripcijski natpisi. Na zapadnoj strani piše: *M. Aurelius. Imp. Armenis Parthis Germanisq bello maximo devictis triumphalem hanc columnam rebus gestis insignem Imp. Antonino Pio patri dedicavit. – Car Marko Aurelije, nakon izuzetnih postignuća i pobjede u velikom ratu protiv Armenaca, Parta i Germana, posvećuje ocu, Antoninu Piju ovaj stup, koji to obilježava.* Na južnoj strani: *Sixtus V. Pont. Max. Columnam hanc cochlidem Imp. Antonino Dicatam misere laceram ruinosamq primae formae restituit A. MDLXXXIX Pont. IV. – [Papa] Siksto V.*

Rimska tradicija počasnih stupova-spomenika počela se razvijati između 5. i 4. stoljeća pr. Kr.²¹² Unutar nje razlikuju se tri tipologije – zavjetni stup, trijumfalni stup i stup kenotaf. Prvi su bili posvećeni bogovima, drugima su se obilježavale vojne pobjede, dok su treći služili u komemorativne svrhe.²¹³ Međutim, ipak treba reći da stupovi-spomenici nisu učestalo podizani te ih kao izražajnu formu obilježava vremenski diskontinuitet²¹⁴. On biva prekinut stupovima triju careva iz antoninske dinastije – Trajanom, Antoninom Pijom i Markom Aurelijem. Dok Trajanov stup predstavlja „apsolutnu i cjelovitu novost“²¹⁵, stup Antonina Pija formom je i funkcijom istovjetan tradicionalnom stupu kenotafu²¹⁶. Namjenu Aurelijeva stupa mnogo je teže pobliže odrediti zbog ranije navedenog nedostatka literarne građe s jedne, te višeznačnog nomenklaturnog određenja s druge strane. Iako njegova forma svoj uzor nesumnjivo nalazi u Trajanovom stupu, njegova namjena nije pogrebna.²¹⁷ Stoga ostaje pitanje jesu li stupom Marka Aurelija sadržajno objedinjeni trijumfalni stup i stup kenotaf ili je tek jedna od tih dviju funkcija imala idejni primat?

Sljedeći relevantni izvor(i) za proučavanje stupa neće odveć pomoći u odgovoru na to pitanje, međutim ponudit će, iako veoma štur, prvi formalni opis stupa. Riječ je o zapisima *Curiosum urbis Romae* i *Notitia urbis Romae*, koji su poznati pod zajedničkim imenom *Cataloghi regionari*, a zapisani su krajem 3. ili početkom 4. stoljeća.²¹⁸ U njima se stup spominje pod nazivom *columna coclida*, uz kojeg slijedi opis „visok 175 i pol [rimskih] stopa, 203 unutarnje stepenice, 56 prozora“²¹⁹.

vrhovni svećenik, restaurirao je prvotnu formu spiralnog stupa, posvećenog caru Antoninu, kojem je žalosno derutnom prijeto urušavanje, godine 1589., četvrte godine pontifikata. Na istočnoj strani: Sixtus V. Pont. Max. Columnam hanc ab omni impietate expurgatam S. Paulo Apostolo aenea eius statua inaurata in summo vertice posita dd A. MDLXXXIX Pont. IV. – [Papa] Siksto V. vrhovni svećenik, dao je ovaj stup, očišćen od svih poročnosti, na dar sv. Pavlu Apostolu, postavljajući na njegov vrh njegov stup od pozlaćene bronce, godine 1589., četvrte godine njegova pontifikata. Na sjevernoj piše: Triumphalis et sacra nunc sum Christi vere pium discipulum ferens qui per crucis praedicationem de Romanis barbarisq triumphavit. – Pobjedonosan i svet sam sada, utoliko što uistinu pobožan nosim Kristov nauk, koji je pripovijedajući križ trijumfirao nad Rimljanima i barbarima.. Leti, 1766. 354. (autoričin prijevod).

²¹² Najstariji preostali stup podignut je u čast vojskovođe Gaja Menija 338. g. pr. Kr. na Rimskom forumu. Usp. Beckmann, 2011. 55–59.; Ferris, 2009. 49–50.

²¹³ Primjer zavjetnog stupa-spomenika jest Jupiterov stup iz Mainza podignut između 58. i 67. godine, koji se uvjetno rečeno može shvatiti kao preteća Trajanovog stupa. Tipologija trijumfalnog stupa derivira iz rostralnog stupa, a stup kenotaf pripada tipologiji pogrebnog spomenika, namijenjenog pokojniku čije je tijelo pokopano negdje drugdje. Usp. Vogel, 1973. 23., 30.; Ferris, 2009. 49–50.; Beckmann, 2011. 55–59.; Huet, 2000. 123–127.

²¹⁴ Usp. Vogel, 1973. 23, 30.

²¹⁵ Beckmann, 2003. 14. Stup cara Trajana podignut je između 106. i 113. godine na Trajanovom forumu.

²¹⁶ Pojam stup kenotaf pri govoru o stupu Antonina Pija preuzet je od autorice Lise Vogel. Usp. Vogel, 1973. 30, 66–67. Stup su 161. godine dali podići Marko Aurelije i Lucije Ver.

²¹⁷ Trajanov stup, istovremeno je i trijumfalni spomenik i careva grobnica, što stup čini jedinstvenim tipologijskim primjerom posljednjeg počivališta, a Trajana jedinim carem koji je pokopan unutar (tadašnjih) zidina grada, odnosno *pomeriuma*. Usp. Beckmann, 2011. 57.; Davies, 2000. 30–32.

²¹⁸ Usp. Beckmann, 2011. 51.

²¹⁹ *Altam pedes CLXXV s. gradus intus habet CCIII fenestras LVI.* Jordan, Hülsen 1871. 556. (autoričin prijevod) U oba je izvora napisano isto, a visina od 175,5 rimskih stopa odgovara visini od 52 metra.

Naziv *coclida*²²⁰, kao i ranije navedeni naziv *centaria*²²¹, tehnički je termin, prisutan da bi se njime izrazila složena arhitektonika primijenjena u izradi stupa (slika 41). U užem smislu, prvi se termin odnosi na konstrukciju cijelog stupa-spomenika, dok se drugi odnosi na visinu stupa. Stup-spomenik podignut je na travertinskom temelju, a izrađen je od bijelog carrara mramora, iz kamenoloma u istoimenom gradu na sjeverozapadu Toskane. Izgrađen je pomoću dvije vrste drvenih skela – prve, koja je bila čvršće konstrukcije, koristila se u fazi izgradnje, da bi potom bila zamijenjena drugom, jednostavnijom, koja je služila kao platforma za klesanje reljefnog friza.²²²

Za izradu spomenika upotrijebljeno je ukupno trideset mramornih blokova – deset ih čini pravokutni podest, od devetnaest je valjaka izrađen sam stup (jedan čini bazu, sedamnaest tijelo stupa te još jedan njegov kapitel), dok je od posljednjeg načinjena atika. Statika konstrukcije proizlazi iz same njezine težine, a biva dodatno učvršćena metalnim spojnicama kojima su međusobno povezani blokovi.²²³ Puna visina spomenika iznosi 41,3 metra, a visina samog stupa iznosi 29,6 metara (100 rimskih stopa). Međutim, s obzirom na podizanje kote grada, spomenik je ukopan nekoliko metara ispod razine tla te visina koju danas možemo vidjeti iznosi 39 metara.²²⁴

Okosnicu njegove kompozicije čini dorski stup čiji izvanjski plašt prekriva reljefni friz. U cjelini, stup-spomenik sastoji se od trodijelno segmentirane baze – donji dio čini podnožje s tri pristupne stube, središnji tri kaskadno postavljena bloka, a gornji postament za stup te plinta. Na dnu samog stupa nalazi se plitka kružna baza (torus) na koju se nastavlja tijelo stupa, izvedeno bez entaze, uz minimalno sužavanje promjera stupa u gornjem dijelu, koji završava hipotrahelijem (rovašom), trahelijem (vratom) koji razotkriva kanelire, te anulima. Na njih se nadovezuje kapitel koji se sastoji od stiliziranog ehina i abaka, pri čemu je potonji u funkciji platoa te stoga omeđen parapetom. U vidu produžetka stupa nalazi se atika kroz koju se izlazi na plato, a koja kao pandan donjem podestu nosi postament namijenjen spomeniku, te spomenik kojim je stup vizualno zaključen. Nekada je to bio brončani kip Marka Aurelija koji je tijekom srednjeg vijeka izgubljen²²⁵, a na njegovo je mjesto, u sklopu restauracijskog zahvata s kraja 16. stoljeća, postavljen kip sv. Pavla.²²⁶

²²⁰ Posuđenica iz grčkog. Pridjev koji označava spiralu, izveden iz riječi puževa kućica. Usp. Beckmann, 2011. 61.

²²¹ *Centaria* (lat.) – stostruka.

²²² Usp. Claridge, 2005. 313–316.; Beckmann, 2011. 79–80, 123–124.

²²³ Usp. Beckmann, 2011. 80.; Petersen, Domaszewski, Calderini 1896. 30.

²²⁴ Usp. Beckmann, ibid. 77.; Petersen, Domaszewski, Calderini 1896. 30–31.

²²⁵ Postoji vjerojatnost da je u blizini Piazza Colonne 1873. godine pronađen fragment brončanog prsta koji je pripadao tom kipu. Petersen, Domaszewski, Calderini 1867. 3.; Beckmann, 2011. 188.

²²⁶ Na bočne je stranice abaka uklesano *SIXTVS V / S PAVLO / APOST / PONT A IIII*. – *Siksto V. sv. Pavlu apostolu, u četvrtoj godini pontifikata*. Leti, 1766. 353. (autoričin prijevod).

U presjeku stupa očitava se trostruki konstruktivni sklop – centralni stup oko kojeg se formira unutarnje spiralno stubište (*cochlis*) te vanjska opna. Iako se spiralnost može pripisati i estetskom svojstvu reljefnog friza, s obzirom na to da primat arhitekture proizlazi iz fascinacije spiralom i visinom koju je spomenik izazivao kod antičkih žitelja Rima, to je značenje tek popratno.²²⁷ Naime, inovacijom koju je donijela konstrukcija Trajanova stupa, stup-spomenik prestaje biti arhitektonski element koji služi kao monumentalni podest za spomenik i postaje samostojna arhitektura – s vratima, prozorima, unutarnjim prostorom, stepenicama i platoom-vidikovcem.²²⁸

Glavni ulaz u stup koji se nalazio na istočnoj strani, danas je ispod razine tla te je zamijenjen manjim sporednim ulazom na jugu.²²⁹ Gornja, izlazna vrata okrenuta su sjeverozapadno, a njihovo je smještanje jednako tako pomno promišljeno.²³⁰ Naime, u tom se smjeru otvara obzor koji razotkriva složenu interferencijalnu mrežu značenja između stupa i već prisutnih komemorativnih građevina. Stoga njegovo topografsko određenje predstavlja jedan od ključnih argumenata za hipotezu o posthumnom početku gradnje stupa.²³¹ Ukoliko je ona točna, stup Marka Aurelija, posljednji je u nizu monumentalnih komemorativnih spomenika podignutih u Rimu.²³²

Pogled s platoa u užem radijusu povezuje *ustrinum* posvećen Marku Aureliju te stup i *ustrinum* njegova oca, Antonina Pia. U širem su radijusu povezani Hadrijanov mauzolej, na krajnjem sjeverozapadu te Augustov mauzolej, koji se nalazi sjeverno od stupa.²³³ Time se s jedne strane uspostavlja relacija s prvim rimskim carem, ali i Nervom²³⁴, utemeljiteljem nervo-antoninske dinastije, koji je pokopan uz Augusta. S druge strane, u mauzoleju koji je danas poznat pod imenom Anđeoska tvrđava (Castel Sant' Angelo), uz Hadrijana, Antonina Pija i Lucija Vera te svoju ženu Faustinu Mlađu, pokopan je i sam Marko Aurelije. Drugim riječima, tamo se nalaze posmrtni ostaci svih koji su svojedobno bili ovjekovječeni na obiteljskom portretu Velikog antoninskog oltara iz Efeza.²³⁵

²²⁷ U postojećoj literaturi nema naznake da su antički žitelji Rima taj termin interpretirali dvojako. Usp. Beckmann, 2011. 61–62.

²²⁸ Kao izravnom referencom na „rudimentarne nebodere“ cara Trajana i Marka Aurelija, 1920-ih godina nadovezat će se Adolf Loos na natječaju za gradnju zgrade *Chicago's Tribune Tower* u kojem predlaže modernu interpretaciju monumentalnog dorskog stupa kao nebodera. Usp. Mascheck, 2013. 147–171.

²²⁹ Usp. Davies, 2000. 45.

²³⁰ Ibid. 166.

²³¹ Usp. Huet, 2000. 107.

²³² Usp. Ferris, 2009. 41.

²³³ Usp. Davies, 2000. 166.

²³⁴ Ibid. 27.

²³⁵ Odabir iste grobnice ukazuje na težnju da se ovjekovječi dinastijska slava Antonina. Usp. Ferris, 2009. 51.

1.3.1. Reljefni friz

Na dvadeset se spiralnih navoja, čija ukupna dužina iznosi 110 metara, nalazi ilustrirani narativ vojnih uspjeha Marka Aurelija u Prvom (i Drugom) markomanskom ratu²³⁶. Njegov je odlazak na bojišnicu prikazan reljefnim panelom *Profectio*²³⁷, u međuvremenu postavljenim na Konstantinov slavluk, na kojemu je uprizorena i personifikacija ulice *Via Flaminia*, prema kojoj je stup orijentiran²³⁸, a kojom je Aurelije prošao na putu prema sjeveroistočnoj granici Carstva.

Uz to je vezana druga teorijska hipoteza za datu lokaciju stupa, a natuknut će je tri čuvene scene s njegova friza – III., XVI. i LV. (slike 43, 51 i 46) koje međusobno povezuje vertikalna os, a koje su okrenute prema istoku te pod pravim kutom dovedene u odnos s njome.²³⁹ Naime, ove scene, kao i preostale s reljefnog friza, navode na zaključak da primarni razlog njegova podizanja nije komemorativan, već trijumfalan. Sukladno tome, njegovo se postavljanje uz vrlo prometnu rimsku ulicu može interpretirati kao podsjetnik na rimsku nadmoć i upozorenje onom tko se usudi dirnuti u nju. Potreba da se trijumfalnim stupom obilježi snaga cara, koji nemilosrdnim obračunom odgovara na pokušaje ugroze stabilnosti i sigurnosti Carstva, svoje uporište ima u barbarskom napadu na rimski teritorij (opsada Akvileje i uništenje gradića Opitergija) i stanovništvo, koji se zbio 170. godine. Iz tih razloga, oblikovanje sadržaja Aurelijeva stupa vođeno je ideologijom ratne odmazde.²⁴⁰

S obzirom na to, izrazita će se sličnost s arhitektonikom Trajanova stupa preobraziti u izrazitu razliku, ne samo u ideji, već i u kompoziciji reljefnog friza.²⁴¹ Prije svega, Aurelijev će stup sadržavati manje navoja i manje scena, kako bi reljefna površina (figura) mogla biti veća²⁴².

Pritom, kao što je reljefni friz subordiniran stupu, sama je izrada scena subordinirana dimenzijama frizne trake. Njezina je površina definirana izraženim spiralnim opšavom, klesanim paralelno sa 116 scena, od kojih svaka zauzima, po prilici, jednu osminu spirale.²⁴³

²³⁶ Prvi markomanski rat vođen je od 168. – 175., a Drugi od 178. – 180. Usp. Birley, 2012. 222–230. Vidi stranice 12 i 16.

²³⁷ Vidi stranicu 59.

²³⁸ Prema ulici *Via Flaminia*, bila su okrenuta ulazna vrata stupa te (izgubljena) inskripcijska ploča, a vrlo vjerojatno i (izgubljena) skulptura Marka Aurelija. Usp. Beckmann, 2011. 48. Prostorna orijentacija stupa, okrenuta prema istoku, prisutna je i danas.

²³⁹ Usp. Beckmann, 2011. 48, 189.; Davies, 2000. 47.

²⁴⁰ Usp. Birley, 2002. 163–164, 251.; Hölscher 2000. 97–98, 101–103.

²⁴¹ U povijesnom smislu, Trajanovi su ratovi, za razliku od Aurelijevih, bili osvajački. U povijesnoumjetničkom smislu, ta je razlika vidljiva u drugačijem odabiru scena. Ipak, doslovno su preuzete scene I., II., III., LIV., LV., XXV. Usp. Beckmann, 2011. 89–104.

²⁴² Visina reljefne trake iznosi 1,5 metara i pravilna je punom dužinom friza, za razliku od Trajanove koja je nepravilna, a varira od 0,7 metara do 1,25 metara. Usp. Beckmann, 2011. 84–86, 88.; Claridge, 2005. 313.

²⁴³ Usp. Beckmann, 2011. 88.

Ono što zbunjuje istraživače jest to što među brojnim figurama na frizu, izostaje Komod.²⁴⁴ Ta činjenica nije problematična samo u argumentaciji istraživača koji podizanje stupa smještaju *post mortem*, pri čemu bi naručitelj nužno bio Komod, već i pri utvrđivanju jesu li na frizu prikazana oba rata, ili samo prvi rat, koji je završen 175. godine, koja je ujedno vremenska odrednica *post quem* izrade stupa.²⁴⁵ Neki od istraživača pokušali su uspostaviti poveznice između scena i povijesnih događaja da bi uspostavili kronologiju narativa te odgovorili na ta pitanja, međutim, dosezi takvog pristupa pokazali su se veoma ograničenima.²⁴⁶ Naime, iako je reljefni friz kontinuiran, njegov je narativni slijed segmentiran i disperzivan, a sačinjava ga izbor pojedinih i ponavljajućih scenskih motiva koji, uz nekoliko izuzetaka, nisu uzročno-posljedično povezani.

Uz to valja dodati da su pojedini fragmenti zbog požara, potresa, ili udara munje izgubljeni. Zbog potonjeg su razloga određeni valjci od kojih je sačinjen stup za nekoliko stupnjeva izmješteni iz svoje osi, a neke od scena distorzirane.²⁴⁷ Oštećenja izazvana iz prva dva razloga, na scenama na kojima nije vršena intervencija vidljiva su i danas, dok su druge djelomično restaurirane ili potpuno zamijenjene upotrebom sivog prokoneškog mramora.²⁴⁸

Glavna su tematska okosnica stupa prikazi borbe, podčinjavanja, zarobljavanja i progonstva, a svrha im je prikazati potpunu dominaciju rimske vojske i potpuni poraz barbarskih plemena. Takav će sadržaj u formalnom smislu prouzročiti odmak od tradicionalne tipologije prikaza borbe prema novim, uglavnom generičkim kompozicijama borbe, koje više nego ikada ranije u rimskoj umjetnosti vrve (brutalnim) nasiljem vojske te iznemoglošću i nemoći neprijatelja.²⁴⁹

Sama je kompozicija scena upisana u desetak centimetara dubok reljef²⁵⁰, izveden upotrebom svrdla, kojim se postiže efekt svjetla i sjene te intenzivira osjećaj pokreta, uskomešanosti i žustrine u reljefnoj masi. Iako je kompozicija gusta i frenetična, gomila(nje) likova izdvaja se iz apstrahirane pozadine, omogućujući jasnoću prizora. Iz tog je razloga promijenjen i tretman prostora unutar scena, koje su često podijeljene u dvije zone, koje su ili okomite na stup, ili dijele scenu po dijagonali, paralelnoj s opšavom friza. Fokus kompozicije često je centralno usmjeren, a figure katkad frontalno okrenute prema promatraču.²⁵¹

²⁴⁴ Usp. Beckmann, 2011. 29–34.; Dobiáš, 1961. 162–165, 171.; Davies, 2000. 47.; Huet, 2000. 110–111.

²⁴⁵ Kovács, 2009. 159.

²⁴⁶ Povijesna kronologija rat(ov)a nije sasvim razvidna u narativnoj strukturi friza. Međutim, većina je stručnjaka sklona opciji da je na frizu stupa prikazan samo prvi pohod. Usp. Birley, 2000. 178, 252, 267.; Beckmann, 2011. 24–28. 143, 150, 207–208.; Dobiáš, 1961. 171.; Davies, 2000. 47.

²⁴⁷ Usp. Beckmann, 2011. 16.

²⁴⁸ Usp. Masiani, Tocci, 2011. 542–543.

²⁴⁹ Usp. Beckmann, 2011. 182–183.; Hölscher, 2000. 94–95.; Pirson, 1996. 158–164.

²⁵⁰ Usp. Elsner, 2000. 257.

²⁵¹ Usp. Beckmann, 2011. 160, 181.

Perspektiva je plošna, međutim, stupnjevanje figura od pune plastike do obrisu u mramoru te niz istaka na kojem svoje uporište imaju figure čije uporište nije u razini s friznim opšavom, donekle kompenziraju taj dojam. Same figure odlikuju pomalo elongirana tijela prikazana u pokretu i s ekspresivnim izrazima lica. Na njima je primjetan shematizam, bilo da je riječ o scenama u kojima su prikazane pojedinačno ili se repetitivno umnažaju, a uz neznatne varijacije naglašeno su im modelirane kosa i brada te teški nabori draperije, ili pak gornji dijelovi vojnih uniformi.²⁵²

S obzirom na niz kompozicijskih i stilskih paralela s onodobnom produkcijom sarkofaga, pretpostavlja se da su majstori koji su klesali friz zanat stekli u radionicama zagrobne umjetnosti.²⁵³ Veći dio istraživača u odmaku od tradicije klasičnih proporcija i naturalizma, izostavljajući perspektive i pozadine, centralnosti i frontalnosti kompozicije te u „baroknosti“ i „ekspresionizmu“ dubokog reljefa, vidi opadanje kvalitete te prekretnicu prema umjetničkom izrazu kasne antike.²⁵⁴ U literaturi je za to općeprihvaćen termin *Stilwandel*²⁵⁵ – promjena stila.

Ipak, potrebno je naglasiti da reljefni friz nije stilski ujednačen te da su još uvijek, iako manjim dijelom, prisutne klasične scene, kao i scene u kojima su one kombinirane s novim promišljanjem kompozicije te figuracije i modelacije.²⁵⁶ Međutim, opseg i doseg u kojem se *Stilwandel* odražava u estetsko-stilskom i historiografskom pristupu stupu (prema kojem se spomenik u umjetničkom smislu nalazi između prošlosti i budućnosti, baš kao i onodobno rimsko društvo) u novije će vrijeme biti suočeni s perom oštre kritike iz vrlo opravdanog razloga.

Naime, analize koje su dovele do mnogih zaključaka izvedene su iz fotografskoga materijala, koji inherentnim djelovanjem tehnike iskrivljuje kompozicijske odnose zakrivljene plohe. Nadalje, uz svođenje trodimenzionalnog reljefa na dvodimenzionalnu sliku uvjetovanu kutom iz kojeg je slikana, takav format omogućuju uvid (u detalje) na način koji nije bio moguć u doba nastanka spomenika te dopušta previđanje činjenice da reljef friza nikad nije bio namijenjen pogledu u razini očiju promatrača.²⁵⁷

²⁵² Pirson, 1996. 155, 164–165.

²⁵³ Usp. Beckmann, 2011. 13, 177–181.; Hamberg, 1945. 172–178.

²⁵⁴ Ove često citirane riječi, interpretacija su Maxa Wegnera, a nalaze se u članku »Die Kunstgeschichtliche Stellung der Marcussäule«, napisanom 1931. godine.

²⁵⁵ Termin je skovao Max Wegner, u članku navedenom u prethodnoj fusnoti. Diskursom o (široj) interpretaciji pojma *Stilwandel* unutar rimske umjetnosti i duha vremena s kraja 2. stoljeća, bavili su se, primjerice Beckmann, 2011. 12–13., 157–158., Pirson, 1996. 168–171., te s kritičke pozicije Elsner, 2000. 251–64.

²⁵⁶ Usp. Beckmann, 2011. 160–166.

²⁵⁷ Usp. Elsner, 2000. 255–258.; Brilliant 2002. 499–500, 505.

Jednako tako, fotografski su materijali doprinijeli očuvanju prikaza koje svakodnevno nagriza zub vremena i onečišćenja. Najpoznatiji (ujedno najstariji i najinstruktivniji) jest korpus od njih 248, snimljen i objavljen 1896. godine u sklopu knjige *Die Marcus-Säule auf Piazza Colonna in Rom*. S ovim djelom ujedno otpočinje proučavanje stupa, a treba još dodati da je u njemu uspostavljena podjela reljefnog friza na 116 scena, koja se upotrebljava sve od tada.²⁵⁸

1.3.2. Ikonografija scena s prikazima Marka Aurelija

Figura Marka Aurelija nalazi se na 64 aritmično raspoređene scene, od kojih su pojedine oštećene do mjere u kojoj se kompozicija tek nazrijeva.²⁵⁹ Njegovi portreti odgovaraju IV. portretnom tipu²⁶⁰, dok se scene na kojima je prikazan mogu podijeliti s obzirom na vojne ili obredne prizore. U prvoj ih je skupini 59, a teme su prizora najčešće vezane uz *Exercitus militiae*²⁶¹ (njih dvanaest), zatim uz teme *Adlocutio*²⁶² i *Deditio*²⁶³ (od kojih se svaka pojavljuje po pet puta) te *Captivus*²⁶⁴ i *Supplicatio*²⁶⁵ (od kojih se prva pojavljuje tri, a druga dva puta). U drugoj ih je skupini pet – jedan prizor teme *Lustratio*²⁶⁶ te četiri prizora teme *Sacrificium*.

Nakon prvih dviju scena friza koje ratna zbivanja smještaju na obale Dunava, na sceni III. (slika 43) prikazana je personifikacija rijeke u vidu muškog lika nagih leđa, koji benevolentnim izrazom lica i ispruženom desnom rukom poziva rimsku vojsku na prelazak. U nastavku je scene pontonski most s parapetom, flanikiran s dva monumentalna luka te izgrađen na devet plutajućih brodova. Preko njega prolazi kolona koju predvodi car, odjeven u muskulatorni vojni oklop (*lorica musculata*) i zaogrnut plaštem (*paludamentum*). Uz njega su prikazana dva generala²⁶⁷ i nekoliko pomoćnika (od kojih jedan drži uzde njegova konja), dok ispred i iza njih koračaju legionari.

²⁵⁸ Vidi Dodatak IV.

²⁵⁹ Popis scena na kojima je prisutan Marko Aurelije: III., IV., VI., VIII., IX., X., XI., XIII., XIV., XV., XVII., XIX., XX., XXI., XXII., XXV., XXVI., XXVII., XXIX., XXX., XXXI., XXXII., XXXIII., XXXV., XXXVII., XXXVIII., XXXIX., XL., XLI., XLII., XLV., XLVIII., XLIX., LI., LIII., LV., LVI., LVIII., LX., LXII., LXVI., LXX., LXXIV., LXXV., LXXVI., LXXVIII., LXXX., LXXXIII., LXXXVI., LXXXVII., XC., XCIII., XCVI., XCVIII., C., CI., CII., CIII., CVI., CVII., CVIII., CXI., CXII., CXIV.

²⁶⁰ Usp. Ferris, 2009. 74.

²⁶¹ Vojno zapovjedništvo i/li sudjelovanje u borbi.

²⁶² Vidi stranicu 68. i sliku 84.

²⁶³ *Deditio* (lat.) – predaja. Žepić, 1995. 74.

²⁶⁴ Vidi stranicu 66. i sliku 83.

²⁶⁵ *Supplicatio* (lat.) – smjerno moljenje. Žepić, 1995. 258.

²⁶⁶ Vidi stranicu 70. i sliku 85.

²⁶⁷ Jedan od njih je Tiberije Klaudije Pompejan, koji će kao Aurelijev suputnik biti prikazan i na devet reljefnih panela. Drugo je lice vrlo vjerojatno Pertinaks, koji će poslije Komodove smrti, 193. godine, postati car. Usp. Kovács, 2009. 161.

Na tu se scenu nastavlja prizor *Adlocutio* koji se pojavljuje i u scenama IV., LV., LXXXIII., XCVI. i C. (slike 44–49), a koji je, između ostalog, prisutan i na jednom od reljefa Konstantinova slavoluka. Ta tema prikazuje carev govor (*adlocutio*) vojnicima, a njezina kompozicijska shema sastoji se od prikaza cara i njegovih savjetnika na podestu, okruženih vojnicima u donjoj zoni. Scena IV. (slika 44) prikazuje inauguracijski *adlocutio* skorašnjeg ratovanja, dok sljedeća scena iz tematskog ciklusa, LV. (slike 45 i 46), koja se nalazi na polovici visine stupa, prikazuje *adlocutio* povodom kraja pohoda²⁶⁸. Stoga se uz navedeni prikaz na desnoj polovici scene, na njezinoj lijevoj polovici nalazi personifikacija Viktorije. Između njih, u središtu scene, stilizirano su posloženi zaplijenjeni trofeji i oružje kojima se označava vojni trijumf, koji najzad potvrđuje i krilata božica dok nehajno prekrivena teškom draperijom upisuje pobjedu na ovalni štit. Na preostale tri scene (slike 47–49) prikazan je *adlocutio* koji je ikonografski srodan prethodno navedenim, međutim, iz narativnog se slijeda zaključuje da na njima Aurelije govorom bodri i hrabri vojnike u jeku rata.

Prikazu Viktorije prethode dvije scene s prikazima čuda. Prva od njih – *Čudo munje*, scena IX. (slika 50), prikazuje prevrat koji se zbio u ranom stadiju rata. Iako scena zbog poprilične oštećenosti reljefa nije sasvim razvidna, ipak se na njoj se može vidjeti car kako promatra munju koja uništava jednu od neprijateljevih opsadnih sprava.²⁶⁹ Druga scena – *Čudo kiše*, scena XVI. (slika 51) ne sadrži carevu figuru, međutim, zbog svoje je teme jedna od najpoznatijih s friza stupa. Na njoj se nalazi pomalo neuobičajena personifikacija boga kiše koji raširenih ruku i krila donosi pobjedu Rimljanima.²⁷⁰

Moguće je da se na tu scenu nadovezuje prvi prizor iz ciklusa s temom *Deductio* (scene XVII., XLI., LIII., CXII., CXIV.) kojom se obilježava predaja neprijatelja Marku Aureliju. Nažalost, samo je prva od tih scena XVII. (slika 52) lišena većih oštećenja ili kasnijih restauracija. Na njemu je u središtu kompozicije prikazan Aurelije koji se zajedno s četiri savjetnika nalazi na podestu, na kojem je i germanski vladar koji kleči pred njim ljubeći mu ruku. U donjoj se zoni kompozicije nalazi poveća skupina Germana iz njegova plemena, među kojima su i žene i djeca, koji zabrinutih izraza lica iščekuju što će se dogoditi.²⁷¹

²⁶⁸ Sporenja oko datacije stupa dobrim dijelom proizlaze iz pokušaja odgovora na pitanje kojoj je pobjedi scena posvećena. Vidi fusnotu 247.

²⁶⁹ Usp. Kovács, 2009. 141–144.

²⁷⁰ Ibid.

²⁷¹ Kao znakovitu činjenicu treba istaknuti da je posljednji prizor predaje barbara, ujedno i posljednja od scena na kojima je prisutan Marko Aurelije.

Sljedeća učestala tema su prizori zarobljenika – *Captivi*, koji se pojavljuju na scenama XXI., XXV. i LXVI. (slike 53–55). Prepoznaju se po tome što na njima neprijatelj vezanih ruku biva doveden pred cara. Osobito je okrutna posljednja u nizu scena u kojoj vojnik uz prijeteći izraz lica i povlačenje za kosu dovodi zarobljenika pred Marka Aurelija, dok dvojica drugih vojnika pokazuju dekapitirane glave. Pored scena u kojima su zarobljenici u prisustvu cara, tema zarobljavanja prisutna je i na drugih deset scena reljefnog friza.²⁷² Jednako tako, ovaj se tip prizora nalazi i na reljefnom polju s Konstantinovog slavouluka.

Iako su sljedeći reljefni prizori tematski podudarni s panelom *Clementia*²⁷³ koji se nalazi u Museo del Palazzo dei Conservatori te panelom *Submissio*²⁷⁴ s Konstantinova slavoluka, razlikuju se od ovih panela, stoga ih je prikladnije nazvati *Supplicatio*. Scene u kojima je predstavljena ova tema, XL. i LXII. (slike 56–57)²⁷⁵, s reljefnim panelima povezuje zajednička gesta pružanja ruku otvorenih dlanova prema caru, moleći za milost. Međutim, barbari na scenama friza nisu prikazani gestom proskineze, niti su na ikoli način podčinjeni. Na prvoj od scena dvojica germanskih generala nalaze se usred sukoba, pokušavajući ga zaustaviti. Na drugoj od scena nalaze se pred Aurelijem i vojnim vijećem s naoružanom protokolarnom pratnjom, po svemu sudeći, pokušavajući uspostaviti primirje.

Scene *Exercitus militiae* u kojima se nalazi figura Marka Aurelija prisutne su pod različitim nazivima, a njegov je lik na frizu, od ukupno 30 takvih prizora²⁷⁶, prikazan na njih dvanaest, no tek u jednoj od tih scena (XXVII.; slika 58) doista sudjeluje u borbi. Na njoj je prikazan odjeven u muskulatorni oklop na propetom konju usred juriša s vojskom na barbare. Preostale se scene borbe mogu razdijeliti u još dvije tipološke varijante. Na scenama XXXIII. (slika 59) i CVIII. (slika 60) juriš je u tijeku, a na njima je Aurelije, kao i na maločas navedenim scenama, prikazan na konju, dok na preostalima, od kojih će biti istaknute scene XCVIII. (slika 61) i CIII. (slika 62), zapovijeda borbu.

Na sceni CVIII. Aurelije s vojnicima prelazi most, što je motiv koji je, uz ranije navedenu scenu III., prikazan na još tri scene u kojima se nalazi car – XXX., LXXVIII. (slika 63) i CXI. (slika 64). Pritom prva iz tročlanog niza (slika 66) istovremeno pripada i skupini obrednih prizora s temom *Sacrificium* (XIII., XXIX., XXX., LXXV.) u kojoj Aurelije odjeven kao *ponifex maximus* prinosi žrtvu povodom prelaska rijeke. To je ujedno najsvečanija scena s friza stupa, a budući da

²⁷² Scene LVIII., LXIV., LXXIII., LXXVII., LXXXV., LXXXVIII., XCII., XCVII., CIV., CXVI.

²⁷³ Vidi stranicu 45 i sliku 71.

²⁷⁴ Vidi stranicu 62 i sliku 81.

²⁷⁵ Treba imati na umu da se ove scene zbog restauracijskih zahvata razlikuju od originala.

²⁷⁶ VIII., XII., XV., XVIII., XIX., XX., XXIII., XXIV., XXVII., XXVIII., XXIX., XXXV., XXXIX., XLIII., XLVIII., L., LII., LIV., LVII., LXIII., LXX., LXXII., LXXVII., LXXIX., LXXXIX., XCII., XCVII., IC., CV., CIX. Beckmann, 2003. 40.

je prizor *Lustratio exercitus* posve izgubljen, jedino ga na njoj vidimo odjevenog u togu. Iako je i prva scena iz ovog tematskog ciklusa većim dijelom izgubljena, razvidno je da na njoj nije odjeven u togu, već u tuniku i *paludamentum*, što je slučaj i sa scenama XXIX. (slika 65) i LXXV. (slika 67). Na njima je prikazan kako prinosi žrtvu ljevanicu, a isto čini i na dva reljefna panela, od kojih se jedan nalazi u Museo del Palazzo dei Conservatori, a drugi na Konstantinovom slavlolu.

Zaključno, valja istaknuti još tri scene u kojima je na tri različita načina artikulirana arhitektura. U njima do izražaja dolazi disproporcija u mjerilu između ljudskih figura i građevina, pri čemu se napose ističe Aurelije, što ukazuje na hijerarhijsku perspektivu kao još jednu kompozicijsku karakteristiku scena s friza. Usprkos tome, kao i konveksnoj podlozi i plošnoj perspektivi, prostor je uspješno dočaran. U sceni X. (slika 68) u totalnom je planu prikazana rimska utvrda, u sceni LXXX. (slika 69) u srednjem je planu prikazan rimski tabor, dok scenu CI. (slika 70) odlikuje polutotalni prikaz eksterijera i interijera rimske utvrde, u čiji su kružni tlocrt upisana četvera vrata.

2. Reljefni paneli Marka Aurelija

2.1. Reljefni paneli u Museo del Palazzo dei Conservatori

Tri se reljefna panela – *Clementia*, *Triumphus* i *Sacrificium*, poznata kao skupina iz Museo del Palazzo dei Conservatori, nalaze na zidu prvog kata glavnog stepeništa u sjevernom krilu muzejske zgrade. Tamo su pohranjeni 1515. godine, na zahtjev pape Leona X., dok su dotada bili inkorporirani u zidove crkve sv. Martine koja se nalazila nedaleko od Rimskog foruma (*Forum Romanum*).²⁷⁷ Ova je vremenska odrednica ujedno i jedina sigurna pri govoru o tri panela, dok se svaki pokušaj daljnje rekonstrukcije njihova podrijetla nalazi na nesigurnom tlu.²⁷⁸

Naime, mnogi su prijeori među istraživačima, počevši od pitanja jesu li tri panela pripadala zasebnom trijumfalnom luku ili su zajedno s još osam panela koji sačinjavaju atiku Konstantinovog slavluka bili povezani u jedan trijumfalni luk. Na to se pitanje nadovezuju daljnja pitanja o dataciji luk(ov)a te, ovisno o tome, o mogućem rasporedu panela. Stoga svako daljnje istraživanje započinje sa svih jedanaest reljefnih panela²⁷⁹, jedinih poznatih sačuvanih dijelova luk(ov)a koji, zbog povijesnih previranja ili prirodnih katastrofa, pripada(ju) dalekoj prošlosti.

Razlog je tome nedostatak teorijskog materijala kojeg sami za sebe pružaju muzejski paneli, zbog čega znanja o njima crpimo komparativnom analizom sličnosti i razlika u odnosu na atičke panele s Konstantinova slavluka. Drugim riječima, njihova se samostojnost može utvrditi tek nakon što se argumentirano opovrgne teorija o povezanosti prve i druge skupine panela u jedinstven spomenik.

²⁷⁷ Usp. Angelicoussis 1984. 142.; Ryberg, 1967. 6; S. Jones, 1905. 251.; Thill, 2012. 188. Od 1572. godine izloženi su na stepeništu. Usp. Beard, 2009. 219.

²⁷⁸ Na službenim je stranicama muzeja navedena okvirna datacija panela, između 176. i 180. godine. http://www.museicapitolini.org/it/percorsi/percorsi_per_sale/museo_del_palazzo_dei_conservatori/esdra_di_marco_aurelio/statua_equestre_di_marco_aurelio?tema=1 (pregledano 24. travnja 2017.). Time je i od strane institucije u koju su smješteni paneli ostavljen interpretativni prostor za obje teorije o kojima će biti riječi u nastavku teksta.

²⁷⁹ U oba slučaja vjerojatno nedostaje barem jedan panel, budući da je ukupan broj panela bio paran. Međutim, svaki je prijedlog o prizoru na panelu koji nedostaje spekulativne prirode, jednako kao i svaka pretpostavka o postojanju više od dvanaest panela. Usp. S. Jones, 1905. 252.; Thill, 2012. 189.

Vjerojatna je datacija jednog (od) luk(ov)a 176. godina.²⁸⁰ Zapis o tom luku poznat je iz kasnog 8. stoljeća, kada je njegova inskripcija²⁸¹ ostala zabilježena u *Itinerariju iz Einsiedelna*, uz opisnu lokaciju luka na Kapitoliju.²⁸²

Drugog je moguće datirati unutar relativno dugog vremenskog raspona u kojem su paneli mogli biti izrađeni, pri čemu je početak ratovanja s Germanima i Sarmatima 168. godine *terminus post quem*, dok je *terminus ante quem* 192. godina kada je ubijen Komod.²⁸³ Budući da za drugi luk nema tragova u pisanim izvorima, pokušaji su njegovog kronološkog i topološkog određenja različiti²⁸⁴.

Na reljefima su, pored događaja iz ratovanja na sjevernoj granici Carstva, prikazane i s njim povezane scene protokolarnog karaktera, državne ceremonije i religijske svečanosti koje su se odvijale u Rimu neposredno prije ili nakon pohoda.²⁸⁵ Međutim, s ovom je podjelom i dalje prisutna dovoljno velika razlika između narativnih sekvenci, a interpretacija scenoslijeda, usprkos tome što je nekolicina događaja na poljima prilično sigurno datirana²⁸⁶, ostaje na razini pokušaja. Isto vrijedi i za rekonstrukcijske teorije²⁸⁷ (slike 86, 87, 88 i 89) koje, s obzirom na to da nema nikakvih saznanja o izgledu spomenika niti o ukupnom broju panela, pate od brojnih manjkavosti.

280 Usp. S. Jones, 1905. 253.; D. Strong, 1995. 202.; Ryberg, 1967. 5–6.; E. Strong, 2015. 291–293.

281 S P Q R imp. Caes. Divi Antonini fil. clivi Veri Part. max. fratri clivi Hadriani nep. clivi Traiani Parth. (pro)nep. clivi Nervae abnep. M. Aurelio Antonino Aug. Germ. Sarm. pontif. maxim. tribunic. pot. XXX imp. VIII cos. Ill p.p. quod omnes omnium ante se maximorum imperatorum glorias supergressus bellicosissimis gentibus deletis aut subactis. – Rimski senat i rimski narod (...) Marku Aureliju (...) jer je nadmašio slavu prijašnjih careva pokorivši i savladavši vrlo ratoborna plemena. S. Jones, 1905. 252. (autoričin prijevod). Nije sigurno da je inskripcija na luku viđena in situ. Usp. Angelicoussis, 1984. 195–196.; Ryberg, 1967. 5.

282 Pojedini su stručnjaci stoga luk smjestili na Clivus Argentarius, put koji je povezivao Marsovo polje (Campus Martius) i Rimski forum (Forum Romanum). Usp. Ryberg, 1967. 5–6.; S. Jones, 1905. 253.; Platner, Ashby, 1929. 35. Drugi se ne slažu s time te su ga smjestili na mjesto crkve sv. Martine i antičke curiae koja se nalazila uz nju ili na Marsovo polje. Usp. Angelicoussis, 1984. 195–204.

283 Usp. Thill. 2012. 189.; Angelicoussis, 1984. 141.

284 Prijedlozi datacije zagovaratelja teze o dva luka nisu uvijek sukladni. Primjerice, Rodenwaldt u članku »Über den Stilwandel in der antoninischen Kunst« (1935.) lukove datira u 169. i 176. godinu, dok Wegner, u članku »Bemerkungen zu den Ehrendenkmälern des Marcus Aurelius« (1938.), predlaže dataciju lukova u 176. i 180. godinu, nedugo nakon smrti Marka Aurelija. Njihov argumentacijski slijed iznosi Hamberg, koji sam pitanje luk(ov)a ostavlja otvorenim. Usp. Hamberg, 1945. 79–80. Kasnije će se Wegnerova datacija ustaliti kod pristalica teorije o dva luka. Među ostalima, slijedit će je i Ryberg. Hipoteze koje se bave topološkim određenjem drugog luka donose Becatti i Ryberg. Prema Becattiju se drugi luk, posthumno podignut, nalazio u monumentalnom sklopu zajedno sa stupom Marka Aurelija. Ryberg podupire njegovu hipotezu, međutim, kao moguću lokaciju drugog luka navodi područje Marsova polja. Usp. Becatti, 1960. 67–69.; Ryberg, 1967. 84–89.

285 Događaji smješteni na bojišnicu – *Clementia*, *Submissio*, *Rex Datus*, *Captivi*, *Adlocutio*. Prikazi državnih ceremonija – *Triumphus*, *Adventus*, *Profectio*, *Liberalitas*, a prikazi religijskih svečanosti – *Sacrificium* i *Lustratio*.

286 *Profectio* (169.), *Adventus* (176.), *Triumphus* (176.), *Liberalitas* (177.).

287 Koliko je poznato, prvi je pokušaj rekonstrukcijskog nizanja jedanaest panela, u dvije verzije, s 12 i 14 panela, izveo S. Jones. S jedne su strane luka, lijevo od inskripcije, bili *Clementia* i *Submissio*, a desno *Adventus* i *Profectio* (kojeg naziva *Adventus*). Na drugoj su se strani, lijevo od inskripcije, nalazili *Captivi* i izgubljeni panel, a desno *Triumphus* i *Sacrificium*. S jedne su, bočne strane, bili *Rex Datus* (naziva ga *Adlocutio in castris*) i *Liberalitas*, a s druge *Adlocutio* i *Lustratio*. Ili (moguće je i da) je potonji par bio na pilonima s jedne strane, a njihovi pandani s druge. Usp. S. Jones, 1905. 268. Angelicoussis će ih poredati na sljedeći način: *Profectio*, *Lustratio*, *Adlocutio*, *Captivi*, *Clementia*, *Submissio*, *Rex Datus*, *Adventus*, *Triumphus*, *Sacrificium* i *Liberalitas*. Po uzoru na Wegnera, ove će panele, zajedno s još trinaest nepoznatih uklopiti u tetrapilon. Ukupan broj od 24 panela opravdava daljnjom tezom

Iako se svaki od jedanaest prikaza može tretirati kao zasebna cjelina, poveznica se među njima ipak može naći. Sugerira je ikonografska struktura panela s Markom Aurelijem kao predvodnikom i zaštitnikom Carstva *domi et militiae*²⁸⁸. Stoga se u prikazima sabire niz imperijalnih vrlina (*virtus*) – *iustitia, clementia, fides, pietas, aequitas, prudentia, fortitudo, concordia, providentia* na kojima je zasnovan carev habitus.²⁸⁹

Muzejska ih skupina reljefa na svojevrsan način komprimira u tri osnovna reprezentacijska modela prikaza Marka Aurelija kao cara-filozofa. *Clementia* kao razboritost u donošenju odluka, *Triumphus* kao odvažnost i junaštvo u ratu te *Sacrificium* kojim se kroz religijsku praksu naglašavaju duhovne vrijednosti, predanost i poniznost.

Svih je jedanaest panela istih pravokutnih dimenzija²⁹⁰ (cca 350 x 210 cm) i vertikalnog usmjerenja, što pojedini istraživači, uz ikonografsko-tematsku srodnost, smatraju dovoljnim razlozima za teoriju o jednom trijumfalnom luku²⁹¹. Međutim, mogućnost postojanja dva luka proizlazi iz stilskih razlika koje se javljaju između dvije skupine panela. Ponukani time, istraživači koji zastupaju teoriju o dva luka²⁹² odlučili su retrogradno razdvojiti panele, odnosno lukove.

Njihova je teza da su tri reljefa iz prve skupine stilski bliža hadrijansko-antoninskom klasicizmu, dok je u drugoj skupini reljefa primjetan otklon prema ekspresivnijem skulptorskom izrazu, okarakteriziranom kao *Stilwandel*, koji je prisutan na stupu Marka Aurelija.²⁹³

Bez obzira na utemeljenost ovog argumenta²⁹⁴, na obje se skupine reljefa može primijeniti opća kompozicijska shema, u kojoj su figure koje su nosioci radnje gotovo trodimenzionalne, dok su preostale figure izrađene u mnogo plićem reljefu, a katkad samo konturirane. Valja spomenuti i da je kompozicija reljefa u znatnoj mjeri određena kutom gledanja pod kojim se promatraču sugerira radnja. Jednako tako, s osobitom su pažnjom tretirani i pozadinski elementi, zbog čega su

da je tetrapilon bio posvećen Marku Aureliju i Komodu, pri čemu je svakom caru bilo posvećeno 12 scena. Usp. Angelicoussis, 1984. 174–198. Njezina je teorija privukla pažnju, ali ne i sljedbenike. Ryberg za prvi od dva luka predlaže sljedeći raspored panela – *Clementia* na pilonu ili atici na lijevoj strani, nasuprot kojem se kao mogući navode (izgubljeni) prizori *Adlocutio, Adventus* ili *Germania Subacta*. Scena *Triumphus* jednako se tako nalazila s lijeve strane, u razmještanju ovisnom spram pozicije *Clementiae*, dakle, ili na pilonu ili na atici, dok se reljefni panel sa scenom *Sacrificium*, kao njegov pandan, nalazio u istoj ravnini s desne strane. Usp. Ryberg, 1967. 14–15, 20, 26.; Hannestad, 1988. 228. Rekonstrukcijske teorije drugog od dva luka nalaze se u fusnoti 340.

²⁸⁸ Usp. Boschung, 2012. 313.

²⁸⁹ Pravednost, milosrdnost, povjerenje i pouzdanost, predanost, zdušnost, razboritost, hrabrost, sloga, brižljivost.

²⁹⁰ U aproksimativnom smislu. Mala dimenzijska odstupanja među atičkim reljefima utvrdio je Frothingham, zbog čega je izrazio stav da su pripadali dvama lukovima te je sukladno tome i stilski razdvojio panele. Datirao ih je u 166. i 176. godinu. Usp. Frothingham, 1915. 3–6. Iako je zapravo prvi zagovaratelj teorije o dva luka, koliko je poznato, nitko od drugih istraživača nije datacijski odjeljivao panele unutar atičke (ili muzejske) skupine.

²⁹¹ Stručnjaci su načelno skloniji Petersonovoj teoriji o jednom luku. S. Jones, Pallottino, Angelicoussis i Thill među onima su koji su se njome iscrpno bavili. Usp. Petersen, 1980. 73–74.

²⁹² Ovu su teoriju oblikovali Frothingham, Sieveking, Rodenwaldt, Wegner, Becatti i Ryberg. Teza o postojanju dva luka, bazira se na stilskoj razlici koju je izveo Sieveking.

²⁹³ Usp. Sieveking, 1925. 34–35.

²⁹⁴ Stilske se razlike mogu pripisati i različitim umjetnicima i radionicama. Usp. Pallottino, 1938./39. 34–35.

ovi reljefni paneli Marka Aurelija rijedak primjer antičkog skulpturalnog ciklusa unutar kojeg susrećemo takvu raznovrsnost pozadinskih rješenja.²⁹⁵

2.1.1. *Clementia*

Reljefni prikaz *Clementia*²⁹⁶ (slika 71) poznat je i pod nazivima *Pokoravanje Germana*, *Osvajanje i milosrđe* ili *Ukaz milosrđa barbarima*.²⁹⁷ Reljef reprezentira ideju *Clementia Augusti*²⁹⁸, koja sintagmatski i vizualno povezuje prikaz vladavine i vrline, pritom ujedno sumirajući način na koji Marko Aurelije poima ulogu cara.

Unutar prizora, u reljefnoj se modulaciji ponavlja tema careve konjaničke skulpture koja se nalazi na Piazza del Campidoglio, trgu ispred muzejske zgrade u kojoj je smješten panel. Iako nisu istovjetni, konjanički se reljef istovremeno može poimati i kao njegova umanjena inačica i kao narativno proširenje²⁹⁹.

Na složenost kompozicije reljefa ukazuje iščezavajuća fokalna točka, zbog čega je jedini način da se obuhvati cjelina prizora taj da se promatrač kreće slijeva na desno, paralelno sa smjerom u kojem se odvija radnja na reljefu. U nastavku ćemo to predložiti podjelom kompozicije u tri plana – prvi i drugi, unutar kojih se nalazi devet likova, te treći, pozadinski plan.

Marko Aurelije na konju³⁰⁰ zauzima dominantno, premda ne i središnje mjesto u reljefu, a okružuju ga rimski vojnici i netom pokoreni Germani koji kleče pred njim³⁰¹. Oni su smješteni u desnom donjem kutu, dok se nasuprot njima nalazi rimski vojnik, naglašene tjelesne veličine, odjeven u tuniku preko koje je stavljen anatomski ili muskulaturni oklop³⁰², opasan remenom (*cingulum*) na kojem se nalazi mač (*parazonium*). Vojnik svojom lijevom rukom drži mač, pasivno, bez vidljive namjere da ga upotrijebi, dok u desnoj ruci ima dva povezana koplja čiji vršci zadiru u liniju okvira. Zamišljena je pogleda usmjerena prema gore, stoji čvrsto na lijevoj nozi i

²⁹⁵ Usp. Thill, 2012. 225.

²⁹⁶ *Clementia* (lat.) – blagost, milostivost, milosrdnost. Žepić, 1995. 50.

²⁹⁷ Usp. Ryberg, 1967. 9.; D. Kleiner, 1992. 292. Angelicoussis će panel nazvati *Osvajanje* te u interpretaciji staviti veći naglasak na taj aspekt u reljefu. Usp. Angelicoussis, 1984. 147.

²⁹⁸ Iako različiti motivi pokoravanja imaju dugu povijest, koncept prikaza *Clementia Augusti* pripada rimskoj tradiciji. Usp. Ryberg, 1967.; Hamberg, 1945. 91.

²⁹⁹ Usp. F. Kleiner, 2010. 197.

³⁰⁰ Sam je prizor scene sa središnjom figurom herojskoga jahača ikonografski prisutan i u mnogo ranijim skulpturalnim prikazima, a sama je tema aproprirana iz grčke umjetnosti. Usp. Ryberg, 1967. 12.

³⁰¹ Na reljefnim panelima Marka Aurelija nalazi se nekoliko tipološki različitih prikaza odnosa između cara i barbara. Ovaj prikaz, koji se prepoznaje po klečećim barbarima, pripada submisijском reprezentacijskom tipu. Usp. Forgét, 1996. 7–8.; Usp. D. Kleiner, 1992. 292.

³⁰² „Muskulaturni je oklop uobičajen u skulpturalnim reprezentacijama koje se vezuju uz časnike, generale i careve, a njegovo je korištenje prisutno od razdoblja Republike pa sve do 5. stoljeća. (...) Vrlo vjerojatno kovan u bronci (...) može biti visoko poliran, oblikovan kako bi odavao dojam atletske građe (...) dekoriran je simboličkom ili mitologijskom ornamentikom te prikladan za ceremonijalne svrhe.“ Usp. Travis, 2012. 26. (autoričin prijevod).

oslanja se na desnu u suptilnom kontrapostu, dok mu je cijelo držanje pomaknuto unatrag, čime daje naznaku opuštenosti po povratku iz rata.

Budući da nije prepoznat kao vojno lice, moguće je da njegov lik, zbog skućene površine panela, na alegorijski način utjelovljuje snagu rimske vojske, kao i dostojanstvo ratnika, pri čemu se uz fizičku veličinu vidi i pritajena veličina u pobjedi, koja anticipira glavnu temu panela – milosrđe Marka Aurelija spram pokorenih barbara.

Razlog za takvo razmišljanje proizlazi, osim iz već spomenute veličine, iz pristupa obradi vojničke odore, oklopa, plašta i kacige, koji se ne razlikuje mnogo od načina na koji je prikazan sam car. Kao i Marku Aureliju, pridani mu je veći stupanj voluminoznosti i pomnija obrada detalja nego što je to slučaj kod ostalih likova.

Desna ruka Marka Aurelija, u kojoj se ogleda njegova milosrdnost, središnja je gesta kompozicije. Valja napomenuti da je ruka od lakta prema šaci restaurirana, međutim, pretpostavlja se da je i prvotno bila dijagonalno usmjerena prema dvojici Germana-barbara, koji odjeveni u dugačke jednostavne tunike shematiziranih nabora, mole za samilost ispruženih ruku i otvorenih šaka u dijagonali prema gore.

Ova dijagonala istovremeno je i dio okomite elipse, koja naglašava temporalnost u prikazu scene i povezuje sva tri plana reljefa. Na prijelazu iz prvog plana, u kojem su smješteni navedeni likovi, u drugi je plan smješten vojnik koji stoji uz desni rub, iza klečćih barbara, sa štitom koji djelomično zadire u okvir reljefa. On je rađen u mnogo plićem reljefu, izuzev desne ruke koja je gotovo u potpunosti plastički obrađena, zbog čega ulazi u prvi plan. U ruci drži svitak za koji se pretpostavlja da nije dio prvotne zamisli neznalog majstora-klesara, već rezultat pogrešne restauracije, dok je prvotna namjera bila snažnija gesta, vjerojatno p(r)okazivanje pokorenih barbara.³⁰³ Odjeven je u oklop od kovinskih ljuski, koji je u to doba bio tipičan za pripadnike pretorijanske garde³⁰⁴, čime je istaknuta i zabilježena njihova zasluga u ratovanju s Germanima.

Pogled se zatim zaustavlja na konjaniku koji jaše paralelno s Markom Aurelijem, zbog čega mu se vidi samo glava okrenuta prema caru, te još jednom na pripadniku rimske vojske koji pridržava uzde njegovom konju. Lice suputnika i savjetnika Marka Aurelija pojavit će se i na drugih osam panela, a istraživači su utvrdili da je riječ o Tiberiju Klaudiju Pompejanu³⁰⁵, prvom Aurelijevom generalu i suprugu njegove kćeri Anije Aurelije Galerije Lucile. Za razliku od

³⁰³ Usp. Ryberg, 1967. 11.

³⁰⁴ Ibid.

³⁰⁵ Usp. Ryberg, ibid. 9.; Hannestad, 1988. 231.; Angelicoussis, 1984. 144.

njegovih prikaza na drugim panelima koji su mnogo suzdržaniji, na ovom će, gestom zakretanja glave prema caru i pogledom, sudjelovati u radnji, iskazujući tako prijateljstvo i poštovanje³⁰⁶.

Prisutnost još dvojice vojnika razabire se tek iz plitko naznačenih kaciga s kratkim perjanicama koje se nalaze na glavama i drugih triju vojnika prisutnih na reljefu. Ta dva lika predstavljaju stjegonoše, pri čemu zastave (*vexilla*) koje drže označuju vojne jedinice, čime se na simboličan način prizivaju čitavi odredi vojnika. Time se dodatno dinamizira radnja te naglašava pokrenutost kao njezina ideja vodilja. Može je se iščitati iz niza elemenata – od pogleda likova okrenutih u različitim smjerovima, preko vijorenja careva plašta (*paludamentum*) i konja u koraku, do resicama ukrašenih zastava koje u njihaju, zajedno s dva stabla čine pozadinu, odnosno gornju trećinu prizora.

2.1.2. *Triumphus*

Prikaz *Triumphus*³⁰⁷ (slika 72) neizostavna je tema reljefnih panela rimske imperijalne tradicije, a među nekolicinom sačuvanih primjera, nalazi se i prizor trijumfa Marka Aurelija. Pretpostavlja se da odražava događaj koji se zbio 23. prosinca 176. godine³⁰⁸. Međutim, od preciznog je prikaza historijskog događaja bilo važnije istaknuti moment veličanja, časti i slave koji ovakvi prizori zahtijevaju.

Sadržaj panela oblikuje kompozicija koja se sastoji od četiri figure – cara koji upravlja svečanim četveropregom, božice pobjede Viktorije, liktora i svirača trublje. Marko Aurelije prikazan je s personifikacijom pobjede – Viktorijom ponad glave, koja mu i figurativno i simbolički štiti leđa. Prepoznatljiva je po krilima i draperiji koja joj doseže do gležnja te girlandi koju drži u rukama, s namjerom da je položi na carevu glavu³⁰⁹. Takva je ikonografija izravno preuzeta iz grčke umjetnosti³¹⁰, a zanimljivo je da Viktorijina tunika, svojim oblikovanjem ukazuje na helenistički uzor³¹¹. Može se pretpostaviti da takav odabir nije slučajna, s obzirom na to da se početak razvoja stoičke filozofije u Grčkoj podudara s helenističkim razdobljem u umjetnosti.

Umjetnik će graditi kompoziciju uz pomoć dvije usko postavljene dijagonale i niza manjih vertikalno usmjerenih elemenata, čime će sama kompozicija posredno doprinijeti i veličanju trijumfa. Kao i na prikazu *Clementia*, jedna je dijagonala uspostavljena od gornjeg lijevog prema

³⁰⁶ Usp. Ryberg, ibid. 10–11.

³⁰⁷ *Triumphus* (lat.) – trijumf, pobjeda, slavlje. Žepić, 1995. 271.

³⁰⁸ Usp. Angelicoussis, 1984. 154.; Boschung, 2012. 311–312.

³⁰⁹ Usp. Hannestad, 1988. 233.

³¹⁰ Prepoznatljiva s vaza s crvenofiguralnim prikazima iz Apulije. Usp. Ryberg, 1967. 17.

³¹¹ Figura Viktorije bit će prisutna i na reljefnom panelu *Adventus*, na kojem će se pojaviti u ponešto drugačijoj varijanti, međutim i dalje s izraženo helenističkom obradom draperije. Vidi fusnotu 372.

donjem desnom dijelu reljefa, a proteže se od Marka Aurelija i alegorije Viktorije, preko konjskih uzdi, do prednjih konjskih kopita. Druga, mnogo uočljivija dijagonala izvedena je u suprotnom smjeru, a kreće od desnog kopita stražnje noge konja u prvom planu, koja se nalazi u lijevom kutu reljefa, te se nastavlja kroz lik liktora i trubača prema desnom gornjem kutu.

Radnja scene odvija se u smjeru kojeg sugerira nadolazeći četveropreg, s lijeva na desno. Zbog prilagodbe relativno uskoj površini reljefa došlo je do redukcije broja likova, s obzirom na to da je za prikaze trijumfa uobičajen procesijski karakter s većim brojem figura te većim brojem liktora.³¹² Osim što je na ovom prikazu samo jedan, amblem prema kojemu se prepoznaje – *fascēs*³¹³ nije odviše uočljiv, budući da ga liktor ne nosi u ruci, već je upisan u lijevi stup trijumfalnog luka.

Poigravanje proporcijama da bi se uspješno pomirile ideje događaja u vremenskome slijedu i prostora u njegovoj arhitektonskoj zadanosti, dio je tada uvriježenog načina na koji umjetnici pristupaju problemu. U izradi je reljefa bilo nužno izvršiti prilagodbu arhitekture događaju, zbog čega je vizualni naglasak stavljen na desni pilon trijumfalnih vrata koji je neproporcionalno izdužen i plastičnije izrađen u odnosu spram lijevog pilona, što zatim prati i obrada luka od dubljeg prema pliće reljefu.

Usprkos ovom postupku, kojim se pokušalo maksimalno iskoristiti površinu panela, nije postignuto uvjerljivo rješenje za četveropreg. Budući da cijela dužina donjeg dijela reljefa pripada figurama četiriju konja, sama su kola nezgrapno postavljena iza figure konja najbližeg promatraču. Kao jedini potpuno plastički obrađen motiv u reljefu, prvi konj zauzima tri četvrtine reljefnog panela u dužini i gotovo polovicu u visini. Druga će dva konja shematizirano i ritmizirano pratiti linije prvog, uzdignutih prednjih kopita u koraku, na sličan način na koji je to učinjeno na prikazu *Clementia*. Zbog nedostatka mjesta, kopito trećeg konja naslanja se na trijumfalni luk punom dužinom donjeg dijela noge, a iz istog je razloga umjetnik noge četvrtog konja odlučio zadržati na tlu. Sama je anatomija konja uspješno ostvarena, pravilnim proporcijama i tenzijama u mišićima kako bi se sugerirao pokret, s iznimkom glava koje su znatno manje u odnosu na cjelinu, međutim, to se ponovno može pripisati onomu što se nameće kao glavni problem kompozicije, kojoj bi mnogo više od vertikalnog odgovarao horizontalni okvir.

³¹² Usp. Ryberg, 1967. 17.; Zaho, 2004. 20–25.; Boschung, 2012. 312.; Beard, 2009. 220. Prema Hannestadu, riječ je o pokušaju da se u jedan prizor sažmu prikazi s dva reljefna panela koji se nalaze u prolazu Titova slavoluka. Usp. Hannestad, 1988. 233. Uobičajen je broj liktora 10 ili 12. Na reljefnom panelu *Triumphus* na Titovom slavoluku pojavljuje ih se 12, a pretpostavlja se da ih je toliko bilo i na frizu spomenika *Ara Pacis*. Usp. D. Kleiner, 1992. 188, 292, 294.; Zaho, 2004. 22.

³¹³ *Fascis* (lat.); *fascēs* (pl.) – svežanj, snop; svežanj pruća sa sjekirom u sredini kao znak vladalačke moći ili najviše državne časti. Žepić, 1995. 102. Usp. Zaho, 2004. 11.

Dinamizam prisutan u prizoru *Clementia* gotovo je u potpunosti iščeznuo, zbog čega pogled više ne kruži po površini reljefa, već se gotovo momentalno zaustavlja u fokalnoj točki radnje – trenutku prolaska kroz *Porta triumphalis*³¹⁴. Radnju stoga usmjerava glava četvrtog konja, koja kao da će zamaknuti iza trijumfalnog luka nakon što trubač u svečanom tonu najavi carev ulazak u grad.

Treba spomenuti da se na izvornom prikazu nalazilo pet likova, međutim, taj će broj naknadno biti sveden na četiri, a dva trijumfatora na jednog, budući da je lik Komoda koji je stajao u kolima ispred Marka Aurelija postupkom *damnatio memoriae* izbrisan.³¹⁵ Ta tvrdnja svoju potkrjepu dobiva zapažanjem izmjena koje su izvedene s uočljivom aljkavošću. Prije svega je riječ o upadljivo praznom prostoru u prednjem dijelu kola, zatim o nedostatku careva lijevog ramena i šake te o pogrešno prepravljenom pročelju hrama u pozadini. Restaurirani su i dijelovi careve desne ruke, liktorove glave, glave prvog konja i uzda kojim je njegov ular povezan s kolima.³¹⁶

Na mramornoj su interpretaciji brončanih kola u dvije zone izrezbarena božanstva i personifikacije – gornja je zona posve vidljiva, a donja tek djelomično, većim dijelom zakrivena tijelom konja najbližeg promatraču. Razaznaje se ukupno pet figura: tri u gornjoj zoni i dvije u donjoj. U središtu gornje zone nalazi se božica koja sjedi na prijestolju, u maniri amazonskog tipa Rome (iako postoji mogućnost da je riječ i o Junoni), lijevo od nje nalazi se Neptun, a desno božica Minerva. Prepoznajemo ih pomoću atributa trozupca, žezla i štita. U donjoj se zoni, usprkos parcijalne vidljivosti, razabiru dvije Viktorije koje pridržavaju štit okrugla oblika.³¹⁷ Četveroprežna se kola redovito vežu uz prikaz trijumfa kao vizualni znak pomoću kojega se prepoznaje i reprezentira careva moć. Ovisno o raspoloživom prostoru za realizaciju scene, u rasponu od kovanice do friza razlikuju se tek smjer i veličina radnje te odvijanje radnje u prostoru. Na ovom su panelu konji prikazani u punom profilu, a kola četveroprega kojima upravlja Marko Aurelije i on sam u poluprofilu spram promatrača, dok je hram u pozadini, čiji zabat proviruje preko gornjeg ruba reljefa, prikazan frontalno.

³¹⁴ Ryberg zastupa tezu da sam prikaz sugerira ovakvu identifikaciju, iako se radi o generičkom prikazu arhitekture. Usp. Ryberg, 1967. 20.; Thill, 2012. 217–219.; Sobocinski, 2009. 137.

³¹⁵ Usp. Ryberg, ibid. 17–18.; Angelicoussis, 1984. 152.

³¹⁶ Ryberg, ibid.; Angelicoussis, ibid. Autorice će istaknuti da je anomalije na reljefu prvi zapazio Wegner u članku »Bemerkungen zu den Ehrendenkmälern des Marcus Aurelius« (1938.).

³¹⁷ Usp. Ryberg, 1967. 16.; Beard, 2009. 222.

2.1.3. *Sacrificium*

Posljednji od triju reljefa iz grupe koja pripada fundusu iz Museo del Palazzo dei Conservatori jest onaj s prizorom *Sacrificium*³¹⁸ (slika 73). Naime, taj se prizor nadovezuje na prethodni prikaz i nadopunjuje ga kao dio tradicije prema kojoj u starom Rimu poslije trijumfa slijedi kontemplativna zahvala i posvećenje bogovima. Na ranijim povijesnoumjetničkim primjerima te dvije scene mogu biti i dio iste cjeline.³¹⁹

Ovakvo je uparivanje prizora naizgled različitih karaktera (bilo da su povezani u jednu cjelinu ili da ih zatičemo kao zasebne dijelove unutar neke veće cjeline) mimetički odraz onodobne kozmološke svijesti. Ona proizlazi iz ideje opće povezanosti unutar koje se u sukladnom odnosu međusobno trebaju i pomiruju djelatnosti države i državna religija.

Na reljefnom je panelu Marko Aurelije prikazan kako na kapitolijskom brežuljku prinosi žrtvu ispred hrama *Jupitera Optimusa Maximusa*³²⁰, vrhovnog boga i zaštitnika carstva, a sama se scena može interpretirati kao *nuncupatio votorum*³²¹ – izricanje zavjeta. Prikaz je izveden konvencionalno, s krajnje statičnom radnjom u kojoj je naglasak na smiraju i pijetetu koji je uklesan u lica likova, a koji dodatno pojačava ritualni ugođaj.

Kompozicija je uvjerljivo smještena u prostor, zbog čega je odlikuju izrazita jasnoća i narativna čitkost.³²² Dijeli se na gornju i donju polovicu, u vidu prvog i drugog plana, a zatim i na lijevu i desnu polovicu panela. U prvom se planu nalazi skupina od devet likova koji sačinjavaju prizor, u drugom arhitektonska pozadina; u lijevoj polovici panela smješteni su car i njegova pratnja, a u desnoj protagonisti potrebni za izvođenje rituala.

Na narativnu je komponentu scene uvelike utjecalo oblikovanje žrtvovanja na Trajanovom stupu, na kojem je prikaz samog čina ubijanja izostao.³²³ Na tragu tog uzora, žrtveni se bik u ovom prizoru pojavljuje *ante festum*, odnosno prije samog čina žrtvovanja.

Skupinu od devet ljudskih figura sačinjava sedam odraslih muškaraca, u društvu kojih su dječak – *camillus*³²⁴ i mladić *tibicen* – svirač flaute, obojica odjeveni u toge dužine do koljena. *Camillus* je prikazan u središtu kompozicije, prepoznatljiv po dugoj kovrčavoj kosi i otvorenoj kutijici s tamjanom (*acerru*).³²⁵ Na glavama njih dvojice i Marka Aurelija te na figuri *Geni Senatus*

³¹⁸ *Sacrificium* (lat.) – žrtva. Žepić, 1995. 233.

³¹⁹ Poput, primjerice Tiberijeva vrča iz zbirke Bosco Reale. Usp. Ryberg, 1967. 21.

³²⁰ Usp. Hannestad, 1988. 95.; Ryberg, 1967. 21. i 23.; Hamberg, 1945. 233.

³²¹ Usp. Hannestad, 1988. 94.; Angelicoussis će istaknuti dva moguća tumačenja – da je zavjet mogao biti dan prije vojnog pohoda (*vota suscepta*) ili uslijed pobjede, premda je potonje izglednije. Usp. Angelicoussis, 1984. 154.

³²² Prikaz *Sacrificium* je od svih jedanaest reljefnih panela izveden najklasičnije.

³²³ Usp. Ryberg, 1967. 21.

³²⁴ Termin *camillus* koristi se za svećenikove pomoćnike u obredu žrtvovanja. Usp. Ryberg, 1995. 21.

³²⁵ Ryberg, 1967. 21.

(personifikaciji Senata i rimskog naroda)³²⁶ i prvom žrtvovatelju, koji čine krug likova bližih promatraču, nalazi se lovorov vijenac.

U lijevoj se polovici prizora nalazi Marko Aurelije, a iza njega su Tiberije Pompejan te spomenuti personificirani lik, koji sačinjavaju imperijalnu grupu. Car u desnoj ruci drži malu posudicu (*patera*) iz koje se sprema proliti obrednu tekućinu (*libatio*) na plamen na mali prijenosni tronožni žrtvenik.³²⁷ Prikazan je *capite velato* i odjeven u ceremonijalno ruho, dugačku togu sa sinusom i umbom³²⁸, u maniri *pontifexa maximusa*. Njegova je desna ruka najplastičnije oblikovan element reljefa, ali i predimenzionirana da bi usmjerila promatračevo oko na čin obreda.

Pokraj njega stoji *Genius Senatus*, prikazan u gotovo istom položaju tijela, odjeven vrlo slično, izuzev vela, s jednako naglašenom desnom šakom. S obzirom na to da su ruke drugih likova proporcija skladnih tijelu, za pretpostaviti je da je postupak namjeran, dijelom izveden kako bi naglasio radnju, a dijelom kako bi naglasio značaj vlasti. Lik koji se nalazi uz imperijalnu grupu jest *Flamen Dialis*³²⁹, visoki svećenik Jupiterova kulta koji stoji s lijeva Marku Aureliju, a prepoznaje se po kacigi sa šiljkom (*galerus*).

Prvi je žrtvovatelj odjeven u *limus*³³⁰, koji je kraći od uobičajenog te seže do ispod koljena. U ruci drži sjekiru na način da sjekira bude prebačena preko ramena, dok se njezin vertikalni položaj u ovom panelu treba pripisati posljedici neispravne restauracije.³³¹ Pokraj njega, u skroz lijevom kutu prizora stoji drugi žrtvovatelj, čiji je kratki nož s trokutastom oštricom uklesan s unutarnje strane reljefnog okvira. S lijevom rukom iznad glave drži posudu (*situla*) namijenjenu za iznutrice koje predstavljaju žrtveni dar.³³²

Gornja, pozadinsko-arhitektonska polovica reljefa prikazuje hram i portik koji se nalaze u njezinom lijevom, odnosno desnom dijelu. Pročelje hrama u lijevom dijelu sastoji se od četiri korintska stupa, iznad kojih su arhitrav te zabat zaključen akroterijem. Između stupova nalaze se troja vrata koja vode u tri *cellae* posvećene kapitolijskoj trijadi – Minervi, Jupiteru i Junoni³³³. U zabatu hrama, skulptorovom marnošću, ostvaruje se reljef unutar reljefa. Riječ je o izradi poveće

³²⁶ Usp. Boschung, 2012. 309. Drugi autori ne određuju figuru koja se nalazi uz lijevi rub reljefa.

³²⁷ Usp. Ryberg, 1967. 22.

³²⁸ Namjerno izraženi nabori na imperijalnom tipu toge. Nastali su iz potrebe za razlikovanjem spram ranijeg razdoblja Republike. Umbo je gornji, a sinus donji nabor. Usp. Sebesta, Bonfante, 2001. 17.

³²⁹ Njegova uloga na prikazu, kao i na nizu drugih srodnih primjera, nije djelatna već simbolička, a u kompoziciji je prisutan ponajviše iz umjetničkih razloga. Usp. Ryberg, 1967. 22.

³³⁰ Odjevni predmet koji podsjeća na pregaču, a koju nosi službenik (*popa*) koji vrši pogubljenja u obredima žrtvovanja. Cleland, Davies, Lewellyn-Jones, 2007. 113.

³³¹ Usp. Ryberg, 1967. 22. Ryberg će napomenuti da vertikalni položaj sjekire prati liniju lijeve ruke, od drške prema završetku koji je oslonjen na nadlakticu žrtvovatelja. Nadalje, s obzirom na to da je ovakva pozicija oruđa u rukama strana u inačicama istog prizora na drugim spomenicima s istom tematikom, te da bi u slučaju horizontalnog usmjerenja zaklonila lik drugog žrtvovatelja, vrlo je vjerojatno da je u izvornom prikazu nije ni bilo.

³³² Ibid.

³³³ Ryberg, ibid. 25–26.

skupine figura, u središtu koje se nalazi Jupiter flankiran Minervom i Junonom. Iznad njih je orao raširenih krila, a okruženi su brojnim mitološkim i alegorijskim figurama, među kojima su prepoznatljivi *Tellus*, Merkur, Asklepije, *Salus*, Herkules te sunčeva i mjesечеva kola.³³⁴

Desni je dio pozadine oblikovan manje naglašenim bočnim portikom hrama koji ulazi u prostor okvira i kojeg resi friz borbe ljudi sa zvijerima. Razlika u raspodijeli masa u gornjem dijelu reljefa zrcalno preslikava onu u donjem, što za posljedicu ima osjećaj nedvojbenog vizualnog primata imperijalne grupe. Usporedi li se obrada arhitektonske pozadine s prethodnim prizorom trijumfa, lako je zamijetiti razliku zbog dubljeg reljefa u koji je upisana i detaljnije obrade, međutim, arhitektura na ovom reljefnom panelu, osim što služi kao referentna točka radnje, ima i sugestivnu značenjsku ulogu.

2.2. Reljefni paneli na Konstantinovom slavlolu

Druga se skupina reljefa nalazi na posljednjem znamenitom rimskom spomeniku prije pada Zapadnog Carstva – Konstantinovom slavlolu (slike 75 i 77). Izgradnja luka posvećenog Konstantinovoј pobjedi nad Maksencijem, prvog komemorativnog spomenika kojim se obilježava građanski rat, započela je 312., a završila 315. godine.³³⁵

Grandiozno zdanje trolučnog trijumfalnog luka u visini od 21 metra, podignuto na *Via triumphalis*, oblikovano je prema načelima simetrije u vitruvijanskom smislu³³⁶. Njegov je arhitektonski oblik gotovo doslovan citat stotinjak godina starijeg slavlolu Septimija Severa, od kojeg je tek nešto manjih dimenzija.³³⁷ Oba se luka sastoje od tri lučna otvora, središnjeg većeg i dva manja bočna, koji su sa svake strane flankirani s po četiri korintska stupa na podestima. Moguće je da je slično izgledao i njihov prethodnik, izgubljeni trijumfalni luk Marka Aurelija.³³⁸

Svih osam reljefnih panela koji čine drugu skupinu reljefa pripadaju atici luka (slike 74 i 76). Postavljeni su u parove uz njezine istočne ili zapadne krajeve, iznad bočnih prolaza. Sa svake se strane panelnih parova, koji su međusobno odvojeni inskripcijama, nalazi po jedna skulptura zarobljenog Dačana iz Trajanovog doba. One svoje ležište imaju na impostu u produžetku pročeonih stupova.

³³⁴ Usp. Thill, 2012. 202.; Ryberg, 1967. 25–26.; Hannestad, 1988. 95. Autori su složni da je prikazan hram *Jupitera Optimusa Maximusa*, iako hram na reljefnom prikazu izgledom i proporcijama odudara od stvarnog, budući da je njegovo pročelje imalo šest korinških stupova.

³³⁵ Usp. D. Kleiner, 1992. 444.; F. Kleiner, 2010. 294–296.; D. Strong, 1995. 276–278.; Elsner, 1998. 82.; Tuck, 2015. 341–342.

³³⁶ Usp. W. Jones, 2000. 60. Proučavajući proporcije luka uvidio je da odgovaraju zlatnom rezu.

³³⁷ Ibid. 66. Rad sadrži detaljnu aritmetičku i geometrijsku analizu luka kojom povezuje ovaj luk s lukom Septimija Severa.

³³⁸ Usp. Tuck, 2015. 342.

Paneli su posloženi po sljedećem redu – *Adventus* i *Profectio* te *Liberalitas* i *Submissio* na sjevernoj, a *Rex Datus* i *Captivi* te *Adlocutio* i *Lustratio* na južnoj strani luka.³³⁹ Odlikuje ih panegirička intencija, kojom se na simboličkoj razini povezuje nepovezan narativni scenoslijed, u kojem su prikazana četiri događaja vojnog karaktera, tri državne ceremonije i jedna religijska svečanost.

Povijest proučavanja reljefa u punom smislu riječi otpočinje 1890. godine, kada su ispravno atribuirani razdoblju Marka Aurelija³⁴⁰. Osam atičkih te tri muzejska panela otada su praćena pitanjem izvornog smještaja, međutim, sa sve manje nade u mogućnost pouzdane rekonstrukcije.

Druga skupina reljefnih panela stoga dijeli interpretacijske probleme sa slavlom čiji su dio, a kojeg resi epitet prepoznatljivosti po mnogostrukim „začudnim kontradikcijama“³⁴¹. Iako je o slavlom pisano od 16. stoljeća³⁴², teoretska sporenja nisu minula, budući da se činjenice više od stoljeća, koliko je luk pod lupom arheoloških istraživanja, odupiru povezivanju u koherentnu cjelinu.

Rezultati istraživanja svode se stoga na više ili manje uvjerljive hipoteze kojima se pokušava odgovoriti na određena problematska pitanja. Od onih općih, međusobno premreženih problema datacije i atribucije te konstrukcije luka,³⁴³ do pojedinačnih, koji se bave skulpturalnim programom Konstantinovih reljefa, odnosno, shvaćanjem promjena u načinu oblikovanja, kao i procjenom umjetničke vrijednosti *novog* stila.³⁴⁴ S obzirom na kompleksnu strukturu spomenika i mnogobrojnih tema koje se njome otvaraju, na sljedećim će stranicama biti izdvojen i detaljnije obrađen problem spolija, budući da on zahvaća i Aurelijeve panele.

³³⁹ U slučaju da je točna teorija o postojanju dva trijumfalna luka posvećena Marku Aureliju, slijedi kratak pregled mogućih rekonstrukcija njegova izgleda. Wegner rekonstrukciju drugog luka zamišlja kao tetrapilon, pri čemu je osam panela raspoređeno na proćeone strane na sljedeći način – na jednoj su *Adventus* i *Profectio*, na drugoj *Rex Datus* i *Captivi*, na trećoj *Submissio* i *Adlocutio*, a na četvrtoj *Lustratio* i *Liberalitas*. Usp. Angelicoussis, 1984. 162. Becatti predlaže jednolučan luk sa sljedećim rasporedom – s jedne su strane, u gornjoj zoni pilona, *Liberalitas* i *Lustratio*, a u donjoj *Profectio* i *Adventus*, dok su s druge strane, *Submissio* i *Rex Datus* u gornjoj, a *Captivi* i *Adlocutio* u donjoj zoni pilona. Usp. Ryberg, 1967. 87. Ryberg se slaže s Becattijem da je riječ o jednolučnom luku, a predlaže sljedeći raspored – *Adventus* i *Liberalitas* na rubnim dijelovima atike, ispod kojih su *Captivi* i *Submissio* na lijevom i desnom pilonu na jednoj strani, dok se s druge nalaze *Rex Datus* i *Adlocutio* na atici, te *Profectio* i *Lustratio* na lijevom i desnom pilonu. Usp. Ryberg, 1967. 84–89. Zbog raznolikosti rekonstrukcijskih teorija, reljefi koji će u daljnjem tekstu biti pojedinačno obrađeni, slijedit će scenoslijed Konstantinovog slavlom.

³⁴⁰ Usp. Petersen, 1890. 73–76. Njegova se argumentacija temelji na istovjetnosti oblika, stila i kompozicije, kao i detalja koji su prisutni u oblikovanju odjeće i pozadine na tri reljefa u Museo del Palazzo dei Conservatori.

³⁴¹ Usp. D. Strong, 1995. 276.

³⁴² Primjerice, Konstantinov slavlom spominju Raffaello Sanzio u pismu papi Leonu X. napisanom oko 1519. i Giorgio Vasari u »Le vite de' più eccellenti pittori, scultori, e architettori« iz 1550. godine. Usp. Alchermes, 1994. 167.; Kinney, 1997. 117., 122.; Kinney 1995. 54–56.

³⁴³ Dio istraživača ne slaže se s činjenicom da je slavlom izvorno Konstantinov. Usp. W. Jones, 2000. 52–57.

³⁴⁴ Usp. Berenson, 1954. 13–14.; D. Kleiner, 1992. 454–455.; E. Strong, 2015. 333–337.; D. Strong, 1961. 76–78.

Konstantinov je slavluk jedan od najranijih te svakako najpoznatiji primjer njihove sustavne upotrebe.³⁴⁵ U njegovoj su izgradnji upotrijebljene dvije vrste spolija – cjeloviti reljefi i skulpture iz dinastije *posvojenih careva* te mnogobrojni fragmenti arhitektonsko-konstruktivnih elemenata.³⁴⁶

Na luku se uz osam Aurelijevih panela nalaze i ranije spomenute skulpture iz Trajanova doba, a pripadaju mu i četiri reljefna polja, dva u središnjem prolazu i dva na bočnim stranama, te osam medaljona, po četiri sa svake strane, koji pripadaju caru Hadrijanu. Glave careva s preuzetih reljefa preklepane su kako bi nalikovale Konstantinu, a osam je Aurelijevih glava, inicijalno izrađenih u punoj plastici, zamijenjeno na način koji predlaže restauracijski zahvat iz 1731. godine, kada ih je na zahjev pape Klementa XII. izradio Pietro Bracci i otkada su *in situ*.³⁴⁷

Načelno je prihvaćen stav³⁴⁸ da iza takvog ukrasnog sadržaja/oblikovanja stoje ideološki i politički razlozi zbog kojih se Konstantin želio prikazati kao nasljednik Trajana, Hadrijana i Marka Aurelija. Namjernim korištenjem imperijalnih spolija iz drugog stoljeća na simbolički je način htio premostiti nesigurnost i nestabilnost koju je donijela kriza u trećem stoljeću. Krajnja svrha iza prisvajanja asocijativnog niza koji implicira uspjeh, ugled i poštovanje – sve vrline koje se vezuju uz *dobre careve* – bila je učvrstiti legitimitet i odaslati snažnu poruku o prosperitetu koji pod njegovom vladavinom očekuje Carstvo.³⁴⁹

Međutim, ako se na Konstantinov slavluk pogleda iz druge teorijske perspektive, moguće je da je upravo kriza koja je posljedično zahvatila i umjetnost, prouzročila uporabu spolija.³⁵⁰ Ovo je samo jedan u nizu argumenata kojim se ustaljena interpretacija o ideološko-političkom izboru panela i smišljenom programu slavluka dovodi u pitanje. Nadalje, iščitavanje luka u dvostrukom

³⁴⁵ Raniji je primjer Dioklecijanov *Arcus novus* (293.). Usp. Elsner, 1998. 81; 2000. 153.; D. Kleiner, 1992. 445. Luk je izgubljen, a njegovi su dijelovi tek fragmentarno sačuvani. Iz podataka koji su poznati, zaključak je da su i prikazi na luku najvjerovatnije sadržavali dijelove antoninskih spomenika te da na njemu postoje naznake naknadnog preklepanja imperijalnih portreta. Usp. Elsner, 1998. 81.; Laubscher, 1992. 27.; Kinney, 1997. 131–134.

³⁴⁶ Elsner, 2000. 154.; W. Jones, 2000. 52. Pensabene navodi oko 1600 ponovno upotrebljenih dijelova i fragmenata. Usp. Pensabene, 1988. 413.

³⁴⁷ S. Jones, 1905. 251–252. Upravo je restauracijski zahvat izazvao pomutnju oko atribucije reljefa Marku Aureliju, budući da su pojedini autori restauriranu glavi pripisali Trajanu, zbog čega su i reljefi do 1890. bili pripisani Trajanu. Ovaj se netočan podatak katkada javlja i u kasnijoj literaturi, primjerice kod Hamberg, 1945. 78. i Angelicoussis, 1984. 142.

³⁴⁸ U monografiji H. P. L'Orangea i A. von Gerkana »Der Spätantike Bildschmuck des Konstantinsbogens« (1939.), prvi je put iskazan stav da je Konstantin zamislio slavluk kao cjelinu, u kojoj je pred-konstantinska skulptura pažljivo odabrana kako bi sudjelovala u ideološko-političkom programu. Usp. Toynbee, 1941. 189. Neki od istraživača koji nasljeđuju njegovu argumentaciju su: Brenk, 1987. 103–106.; Elsner, 2000. 163–65.; D. Kleiner, 1992. 450.; F. Kleiner, 2010. 296.; W. Jones, 2000. 69–70.; Peirce, 1989. 387–418.; Pensabene, 1988. 411.; Tuck, 2015. 342–343.

³⁴⁹ Usp. Brenk, 1987. 103–107.; Peirce, 1989. 389–391, 415–417.

³⁵⁰ Hannestad i D. Strong u upotrebi spolija, kao i u novoisklesanim reljefima, vide odraz (umjetničke) krize. Uzrok korištenja spolija vide u ekonomskom, a uzrok slabije kvalitete ondašnjih reljefa, poput Berensona, u izvedbenom ograničenju, međutim, ne dijele njegov podcjenjivački stav. Usp. Hannestad, 1988. 325.; D. Strong, 1961. 75–76. S njima se ne slaže Brenk, već ukazuje na to da s obzirom na mnogobrojne građevinske zahvate u Rimu, to nije mogao biti slučaj.

smislu³⁵¹ – veličanstvene povijesti i nadolazeće obnove slave, predviđa idealnog promatrača, a previđa daljnje nedosljednosti zbog kojih se uvriježeno tumačenje smatra prokrustovski nategnutim.³⁵² Aproprirani paneli koje s današnjim odmakom nazivamo spolijama, u Konstantinovo vrijeme nisu mogli biti tako shvaćeni.³⁵³

Naime, spolije osim primarne, namjenske funkcije, imaju i referencijalnu, za koju je potrebna distanca između promatrača i artefakta.³⁵⁴ S obzirom na to da su glave preklesane, distanca se nije mogla postići, a budući da su postupkom apropijacije reljefi u reprezentacijskom smislu postali Konstantinovi, nema naznaka da bi ideološko-politički postav luka bio razumljiv ondašnjim promatračima.³⁵⁵ Ono što su oni mogli primijetiti jest različitost stilova, na što su, s obzirom na eklektičnu tendenciju rimske umjetnosti od njezinih začetaka³⁵⁶, bili naviknuti. Tim više što je Konstantinov slavluk spomenik u kojem je cjelina važnija od dijelova³⁵⁷, a opći proporcijско-kompozicijski sklad od stilskog jedinstva.

Ako je eufemizam nazvati ponovnu upotrebu imperijalnih reljefa rekontekstualiziranjem, isto je tako pretjerano reći da se radilo o pokušaju *damnatio memoriae*³⁵⁸. Možda je zato prikladnije prikloniti se zaključku dijela suvremenih teoretičara, koji uzimaju u obzir relativno kratko vrijeme za izvedbu luka³⁵⁹ te dostupnost dijelova s drugostoljetnih spomenika³⁶⁰ koji su

³⁵¹ Pretpostavlja se *historijska diplopija* kojom promatrač reljefa istovremeno vidi i starog i novog cara. Kinney, 1995. 52.

³⁵² Elsner u interpretaciji odlazi najdalje, uspostavljajući paralelu između *starih careva* i Starog zavjeta te Konstantina, u vidu posvemašnjeg ispunjenja carske uloge u novozavjetnom smislu. „Poput starozavjetnog obrasca, ili onog od njegovih prethodnika na luku, odjek je u stalnoj oscilaciji između izvornog i novog zanačenja, u bilo koji kontekst da su postavljani.“ Elsner, 2000. 170, 177.

³⁵³ Pojam spolija u današnjem smislu riječi poznat je od 16. stoljeća, prvi puta upotrijebljen upravo pri govoru o Konstantinovom slavluku. Riječ *spoglie* koriste i Rafael Sanzio i Giorgio Vasari. Usp. Alchermes, 1994. 167.; Kinney, 1997. 117. Važno je naglasiti da poimanje spolija od renesanse nadalje počiva na percepciji Konstantinovog slavluka kao tipološkog prvijenca koji ukazuje na buduću kulturnu transformaciju prema njihovoj učestaloj srednjovjekovnoj upotrebi. Međutim, Konstantinovi su suvremenici teško mogli tako poimati spolije. Usp. Liverani, 2016. 33–35.

³⁵⁴ Spolije su (osobito u smislu umjetničkog artefakta) dvostruki nositelji značenja. Onog izmještenog iz prvotnog, nepovratno izgubljenog konteksta, te značenja koje dobivaju unutar novog konteksta, a koje je u znatnoj mjeri otuđeno od onog prvotnog. Njihova upotreba potrebuje shvaćanje koje je inherentno samom činu izmještanja, a koje je u bitnom smislu određeno prekidom i diskontinuitetom. Zbog toga se mogućnost njihovog iščitavanja javlja tek u srednjem vijeku, omogućena stanovitim vremenskim i kulturalnim odmakom. Usp. Liverani, 2016. 35., 40.

³⁵⁵ Usp. Capraris, 2003. 469.; Kinney, 1995. 57–58.

³⁵⁶ Isti argument ide u prilog teoriji o jednom trijumfalnom luku Marka Aurelija, budući da homogenost stila nije presudna značajka pri izradi spomenika.

³⁵⁷ Usp. W. Jones, 2000. 58.; Brandenburg, 2016. 59.

³⁵⁸ Usp. Kinney, 1997. 142.

³⁵⁹ U to su vrijeme u Rimu u pripremnjoj (bazilika sv. Petra, bazilika sv. Pavla izvan zidina) ili izvedbenoj (Maksencijeva bazilika, Konstantinove terme na Kvirinalu, bazilika sv. Ivana Lateranskog) fazi bili i drugi veliki građevinski zahvati. Usp. Brenk, 1987. 103–105.; Brandenburg, 2016. 53–63.

³⁶⁰ Usp. rečeno, upravo ova činjenica ide u prilog teoriji o dva luka. Sasvim je opravdan satav da tri panela iz Museo del Palazzo dei Conservatori nisu bila dostupna graditeljima ili zato što su pripadali zasebnom luku ili zato što su bili pohranjeni negdje drugdje. Ako su im ipak bili dostupni (što se može pretpostaviti u slučaju jednog luka) u tom slučaju argument o ideološkom izboru panela slabi, budući da ovi paneli, jednako kao i oni koji su implementirani u Konstantinov slavluk, pristaju temi imperijalnog trijumfa.

mogli biti pohranjeni u radioničkim deponijama. Nastavljaju s argumentom da je izuzetna umjetnička vrijednost panela onodobno bila prepoznata jednako kao i danas. Stoga razlog zbog kojeg je na njima vršena intervencija nije Konstantinov politički program, već im je njihovo pripadanje porodici tzv. *historijskih reljefa*³⁶¹ (općih ikonografskih mjesta) odredilo prenamjenu do koje dolazi početkom 4. stoljeća.³⁶²

Za kraj, svoj će prilog temi dati Marko Aurelije vlastitom prosudbom o činu apropijacije u odgovoru na upit financijskog povjerenika iz efeške geruzije:

„Prvo pitanje u vašem obraćanju, pitanje srebrnih slika, očito vam je pružilo prigodu za ostale upite, i zaista jest stvar koja potrebuje naše odobrenje. Što se tiče slika careva, starih slika za koje kažete da su pohranjene u tom sinedriju, ukratko mislimo da bi sve trebale biti sačuvane pod imenima pod kojima su i nastale, i da nijednu od njih ne treba izmjenjivati u prikaze nas samih. Za nas koji nismo u naročitom smislu željni niti vlastitih počasti, još bismo se s manje volje nosili s tuđima preinačenima da predstavljaju nas. (...) [dokle god] zadržavaju dovoljno prepoznatljivih odlika, trebaju biti sačuvani pod istim imenom pod kojim su i nastali. Nadalje, s tim u svezi, za one za koje izvještavate da su jako oštećene i ne odaju više nikakve obrise, možda njihova identifikacija može biti pribavljena s inskripcija na bazi, ili možda iz inventara, ako postoji koji u tom sinedriju, tako da se našim prethodnicima radije obnovi čast nego da je izgube uništavanjem slika?“³⁶³

³⁶¹ Sažeto iskazno, stvaran je događaj već samim ikonografskim predloškom poopćen i kodificiran u prikaz koji (sam po sebi) nije narativan (historijski) već simbolički, s namjerom da se istakne careva vrlina (*virtus*). Usp. Liverini, 2016. 36.

³⁶² „(...) državni reljefi i skulpture Dačana ne bi trebali smatrati spolijama u pravom smislu riječi; oni radije predstavljaju materijal koji je bio pohranjen i spreman za upotrebu na javnim građevinama. (...) Izbor je takvih materijala zasigurno bio ograničen, zbog čega je teško održiva teza o mogućnosti ideološki utemeljene, namjerne selekcije.“ Brandenburg, 2016. 58. (autoričin prijevod).

³⁶³ Oliver, 1941. 93–96. (autoričin prijevod).

2.2.1. *Adventus*

S reljefnim panelom *Adventus*³⁶⁴ (slika 78) otpočinje niz na sjevernoj strani atike Konstantinovog slavoluka. Njegova tema prikazuje slavljenički povratak Marka Aurelija u prijestolni grad 176. godine³⁶⁵. Predočena je na alegorijski način, zbog čega se car nalazi u prisutstvu četiri božanstva i personifikacije vrline, što ovaj reljef čini potpuno drugačijim od preostalih prikaza iz obje skupine panela.³⁶⁶

Prikaz nije samo historijski, nego i topografski povezan sa stvarnim događajem, smještenim u rubnom području Rima gdje cara dočekuju građani, da bi mu zatim u povorci zaželjeli dobrodošlicu u grad. U pozadini se nalaze hram *Fortune Redux*³⁶⁷ i tetrapilon koji čine referentnu topološku točku, a sama organizacija pozadine, usprkos drugačijih proporcijskih odnosa, podsjeća na onu s prikaza *Triumphus*.³⁶⁸ Tetrapilon je s prednje strane ukrašen girlandom, budući da se povodom *Adventus*a podrazumijeva ukrašavanje grada, a za događaj je jednako karakterističan i običaj *mutatio vestis* – preodijevanje cara iz vojnog oklopa u svetkovno ruho.³⁶⁹

Na formalnoj se razini kompoziciji može pristupiti kao rimskoj interpretaciji grčke tradicije alegorijskog prikaza, što je naznačeno nekolicinom klasičnih i helenističkih obilježja. Marko Aurelije nalazi se u središtu kompozicije, između Marsa i Rome s kojima tvori prvi plan prikaza. Odjeven je u tuniku i zaogrnut purpurnim carskim plaštom uz čiji su porub cijelom dužinom istkane resice. Iznad njega se, u letu slijeva na desno, čime se sugerira smjer kretanja radnje, nalazi božica Viktorija. Poblježe je određena kao Nika Peonija³⁷⁰, budući da je, poput grčkog uzora, prikazana u pokretu i s *peplosom*³⁷¹ koji razotkriva desnu stranu prsa. U rukama drži girlandu, koju kao da želi svezati u vijenac, kako bi njome ukasila bočni luk tetrapilona.³⁷²

³⁶⁴ *Adventus* (lat.) – dolazak, dohod. Žepić, 1995. 16.

³⁶⁵ Vraća se s bojišnice, poslije osam godina izbjivanja iz Rima, po završetku bitki na Dunavu kojima se zaključuje pobjeda Rimskoga Carstva u Prvom markomanskom ratu 176. godine. Usp. Angelicoussis, 1984. 151.; Aymard, 1950. 73.

³⁶⁶ U reljefnim se panelima ovakva tipologija prikaza ustalila u flavijevskoj dinastiji. Usp. D. Kleiner, 1992. 291.

³⁶⁷ Hram se prepoznaje po ikonografiji smještenoj u zabat. U središtu je božica prekrivena velom, u desnoj ruci drži *pateru* (žrtvenu pliticu), a u lijevoj žežlo. S lijeve joj se strane nalazi kotač, a s desne globus, dok se u oba bočna zabatna kuta nalazi *cornucopia* (rog izobilja). Usp. Ryberg, 1967. 29.

³⁶⁸ Pritom je važno naglasiti kako nema naznaka da se na prikazu *Triumphus* nalazi tetrapilon.

³⁶⁹ Usp. Klose, 2015. 100.

³⁷⁰ Ime ove vrste prikaza Viktorije potječe od skulpture Nike koju je između 425. i 420. g. pr. Kr. izradio Peonije iz Mende. Iako skulptura pripada klasičnom stilu može je se interpretirati kao nagovještaj helenističkog stila. Usp. Richter, Ridgway, Stewart, 2015. 806.

³⁷¹ *Peplos* – dugačka ženska haljina koja ima *kolpos* (gornji preklop) Usp. Cleland, Davies, Lewellyn-Jones, 2007. 105, 143.

³⁷² Usp. Hamberg, 1945. 81. Prema Hannestadu, Viktorija želi girlandu svezati u vijenac koji će položiti na Aurelijevu glavu. Usp. Hannestad, 1988. 232.

U lijevom se kutu prikaza nalazi Mars, odjeven kao vrhovni vojskovođa (*legatus*) u muskulatorni oklop opasan *cingulumom* koji simbolizira najviši čin, kao i *pteruge* na ramenima i oko bokova, te *paludamentum* kojim je zaogrnut. Na glavi ima korintsku kacigu s izrazito dugom perjanicom, u lijevoj ruci drži štit, a u desnoj ratni trofej.³⁷³ Mars, uz to što simbolizira rat, predstavlja cjelokupnu vojsku s kojom je Marko Aurelije savladao neprijatelje, dok Roma, osim glavnog grada Carstva, predstavlja i njegovo stanovništvo.³⁷⁴

Prikazana je s desne strane reljefa gdje, frontalno okrenuta, uz mali otklon glave u desnu stranu, dočekuje Marka Aurelija. Odjevena je u *chitoniskos*³⁷⁵ s dvostrukim pojasom na struku i bokovima – odjeći specifičnoj za amazonski tip Rome. Na desnoj, razotkrivenoj strani prsa ima dijagonalni remen (*balteus*), a na ramenu lijeve ruke, fibulom pričvršćen plašt (*paludamentum*). U istoj ruci drži štit i koplje, dok su u desnoj, u međuvremenu izgubljenom, mogući predmeti ili geste prepušteni sferi nagađanja. Na glavi ima kacigu s ukrasom sfinge³⁷⁶, na koju se nastavlja duga perjanica, slična onoj kakvu ima Mars.

U drugom se planu nalaze još dvije ženske figure isklesane u plicem reljefu, kojima se, budući da su smještene između Marsa, cara i Rome, povezuje kompozicija. Slijeva je prikazana zagonetna figura odjevena poput *Matronae*³⁷⁷, u tuniku iznad koje je *stola* te ogrtač (*palla*) s velom (*velamen*). Jedna je od teorija da se radi o Faustini Mlađoj, supruzi cara Aurelija, preminuloj godinu dana prije nastanka reljefa. Za života je bila poznata kao *Mater Castrorum*³⁷⁸, što je dodatni razlog zbog kojeg bi se isklesana figura mogla, u svrhu ovjekovječenja sjećanja, prometnuti u *Divu Faustinu*. Međutim, izostanak portretnih karakteristika njezina lica, omogućava drugačiju interpretacije figure, kao vrline pobožnosti (*Pietas*) ili vječnosti (*Aeternitas*).³⁷⁹ Još jedno moguće objašnjenje povezuje prva dva, a proizlazi iz umjetnikova htijenja da međusobno poveže prikaz carice i ideju vrlina te ih učini neodjeljivim, u namjernoj deindividualizaciji Faustine, kako bi zauzvrat mogla bila deificirana.³⁸⁰

³⁷³ Usp. Ryberg, 1967. 69.

³⁷⁴ Usp. Hölscher, 2015. 43.

³⁷⁵ *Chiton* (grč.) – hiton, tunika, a *chitoniskos* je deminutiv. Kraći hiton, iznad ili u razini koljena, s razotkrivenom jednom stranom prsa, predstavlja prepoznatljivu odjeću Amazonki. Ovaj se odjevni predmet pojavljuje na skulpturama u helenističkom periodu. Cleland, Davies, Lewellyn-Jones, 2007. 33.; Ryberg, 1967. 70.

³⁷⁶ Kaciga s ukrasom sfinge potječe od Fidijine skulpture – Atene Partenos. Usp. Ryberg, 1967. 70.

³⁷⁷ *Matrona* (lat.) – rimska supruga ili udovica. Samo su *Matronae* mogle nositi *stolu*, gornju haljinu koja se odijeva iznad tunike, za koju je karakteristično da nema rukave i pokriva stopala. Među ostalim, takvim se odijevanjem pokazivao ugled i društveni status. Poima se kao pandan muške toge. Usp. Cleland, Davies, Lewellyn-Jones, 2007. 79, 122, 182.; Sebesta, Bonfante, 2001. 46, 48.

³⁷⁸ Faustina je prva carica koja je ponijela političku titulu – *Mater Castrorum* (*Majka Tabora*). Može se pretpostaviti da joj je ta uloga počasnno dodijeljena, u svrhu učvršćenja carske pozicije. Usp. Boatwright, 2003. 250–251, 266.

³⁷⁹ Usp. Aymard, 1950. 74–76.; Ryberg, 1967. 67–68.

³⁸⁰ Aymard će reći da se radi o diskretnoj aluziji (Ibid. 74.), a u slučaju da je njegova pretpostavka točna, drugačije vjerojatno nije ni moglo biti, budući da bi u suprotnom Faustina umanjila carevu slavu.

Posljednjoj figuri na reljefu, koja se nalazi desno od figure vrline, odabirom odjeće iz koje izostaju *palla* i *velamen*, naizgled je iskazan manji značaj. Međutim, njezino lice, duž čela ornamentirano kosom koja je na zatiljku pričvršćena vrpcom te nekoliko uvojaka koji joj padaju niz ramena, čine jasnim da je riječ o mladoj djevojci. U rukama drži simbole blagostanja – *caduceus* (žezlo s dvije isprepletene zmije) i *cornucopiu* (rog izobilja), prema kojima se prepoznaje kao božica Felicitas.³⁸¹ U simboličkom smislu, ona označava sreću kao poveznicu između prošlosti koja se nalazi iza leđa Marka Aurelija i budućnosti u miru i sigurnosti koja predstoji Rimu.

2.2.2. *Profectio*

Reljefni panel *Profectio*³⁸² (slika 79) prikazuje odlazak Marka Aurelija iz Rima, odnosno njegov povratak na sjeverno bojište 169. godine³⁸³. Smatra se da su paneli *Profectio* i *Adventus* bili zamišljeni kao narativni, kompozicijski i stilski komplementarni par.³⁸⁴ U širem je smislu *Profectio*, jednako kao i *Adventus*, svojevrsni derivat prikaza trijumfa³⁸⁵, budući da sva tri prikaza dijele intenzitet događaja u kojem se na gotovo ritualan način uzdiže ideja cara i Carstva.

Nadalje, *Profectio* i *Adventus* su međusobno povezani pozadinom s tetrapilonom, koji je redovito prikazivan od vremena cara Domicijana³⁸⁶. Označavao je *pomerium*, odnosno predziđe i zaziđe grada³⁸⁷, a nalazio se na *Via Flaminia*, koja je predstavljena istoimenom alegorijom u reljefu. Stoga je personifikacija puta jedna od devet figura koja se nalazi unutar složene kompozicije reljefa, uz još dvije odijeljene skupine sa po četiri lika.

U prvoj se skupini, smještenoj ispred tetrapilona u lijevoj polovici prizora, nalazi Marko Aurelije. Njemu nasuprot, u desnom donjem kutu reljefa, u poluležećem je položaju *Via Flaminia*. Prikazana je kao mlada djevojka, obnaženih grudi i abdominalnog dijela, s draperijom koja joj prekriva noge do gležnja. Lijevom se rukom oslanja na kotač, a desnu podiže prema caru u benevolentnoj gesti kojom ga upućuje na odlazak. Susret njihovih pogleda ujedno je i glavna okosnica radnje cijelog reljefa.³⁸⁸ Car je prikazan u punom profilu, u kontrapostu oslonjen na lijevu

³⁸¹ Usp. Ryberg, 1967. 67.

³⁸² *Profectio* (lat.) – polazak, odlazak. Žepić, 1995. 208.

³⁸³ Usp. Angelicoussis, 1984. 145.

³⁸⁴ Usp. Hamberg, 1945. 83.; Ryberg, 1967. 33–34.

³⁸⁵ Frothingham je nazivu oba prikaza pridodao *Augusti*, što će ponoviti i u imenovanju ovog panela. Na taj način već sama imena panela upućuju na veličanstven ugođaj kojim se ili anticipira ili dočekuje carev uspjeh u tuđini. Usp. Frothingham, 1915. 1. Isti će naziv za ovaj prikaz koristiti Stuart Jones i Hamberg. Usp. S. Jones, 1905. 258.; Hamberg 1945. 80.

³⁸⁶ Domicijan je 85. godine podigao tetrapilon. Usp. Brilliant, 1963. 95.; Ryberg, 1967. 30.

³⁸⁷ Usp. Žepić, 1995. 198.; Boschung, 2012. 309.

³⁸⁸ Usp. Ryberg, 1967. 36.; Hannestad, 1988. 229–230.

nogu, u gesti pružanja ruke, koja je u donjem dijelu podlaktice izgubljena. Odjeven je u tuniku preko koje pada plašt pričvršćen fibulom na desnom ramenu.

Iza njega se nalazi *Genius Senatus*, gotovo istovjetan glede položaja tijela, obrade draperije te oblikovanja lica, kose i brade, kao i onaj u sceni *Sacrificium*. Drugim riječima, lik je izveden na zamjetno klasičniji način od preostalih u reljefu, a njegova je ruka, ovaj put podignuta u gesti pozdrava, ponovno značajna za radnju.³⁸⁹

Pokraj Marka Aurelija i personificiranog Senata poput sjena su, u posve plošnom reljefu, prikazane glave Tiberija Pompejana i individualiziran portret mladića s uvojcima na vrhu brade i u kutovima čeljusti. Zbog njegovog je faunovskog izgleda moguća pretpostavka da predstavlja manje poznato lokalno božanstvo, premda među umjetničkim prikazima rimskih božanstva nije nađen sličan primjer.³⁹⁰

Drugu skupinu sačinjavaju vojnici koji spremno čekaju cara i njegova prvog generala da uzjašu konje koji se nalaze uz desni rub reljefa. Samo je jedan vojnik u potpunosti plastički obrađen, drugi, koji mu stoji slijeva, izrađen je u dubokom reljefu, a preostala dvojica u plitkom. Prikazan je frontalno, glave okrenute prema caru, u desnoj ruci drži zastavu, a za pretpostaviti je kako je u lijevoj, od podlaktice niže izgubljenoj, pridržavao uzde konju Marka Aurelija. Odjeven je u tuniku, preko koje je stavljen oklop od kovinskih ljuski i činovnički pojas, dok je remen za mač (*balteus*) koji se nalazi na desnom boku dijagonalno prebačen preko lijevog ramena. Zaogrnut je plaštom kojeg pridržava fibula, a na glavi ima časničku, ukrasnu kacigu. Njegov suborac, drugi zastavnik (*vexillarius*) prikazan je u pokretu kojim pokušava primiriti Pompejanova konja. Isklesan je u plitkom reljefu, a odjeven u žičani oklop³⁹¹. Druga su dva vojnika, od kojih je jedan tek kontura, zbog kaciga s poprečnom perjanicom prepoznati kao niži časnici – centurioni.³⁹²

U pozadini se vide dva luka tetrapilona. Oba su artikulirana jednostavnom profilacijom koju čine polustupovi s korintskim kapitelima koji nose arhitrav i dvije zone gređa. Međutim, pokušaj ostvarivanja kvadratične forme na način da se drugi luk učini plićim i duljim na desnoj strani, završio je neproporcionalno i neuvjerljivo. Za razliku od prvog luka koji nije ornamentiran, desni spandrel na drugom krasi lik Viktorije koja u letu nosi štit. Na vrhu se nalaze četiri slona kao prepoznatljivo obilježje tetrapilona, koji je dodatno ukrašen dvjema girlandama pričvršćenima za arhivolt.

³⁸⁹ To je vidljivo usprkos tome što nedostaje dio podlaktice. Ryberg, *ibid.*; Hamberg, 1945. 84.

³⁹⁰ Usp. Ryberg, *ibid.* 34.; Hamberg, *ibid.* 83.

³⁹¹ *Lorica hamata* (lat.) – oklop od malih metalnih ulančanih prstenova. Usp. Cleland, Davies, Lewellyn-Jones, 2007. 11.

³⁹² Usp. Ryberg, 1967. 35.

2.2.3. *Liberalitas*

Reljef *Liberalitas*³⁹³ (slika 80) poznat i pod nazivom *Conigiarium*³⁹⁴, predstavlja podjelu novca rimskom građanstvu. Radnjom se nadovezuje na *Adventus*, budući da ovakav događaj redovito biva upriličen uslijed povratka cara koji donosi dobre vijesti, poput onih o uspješnom vojnom pohodu³⁹⁵. Iako je Marko Aurelije za vrijeme svog vladanja sedam puta održao tu ceremoniju (*liberalitas*), istraživači ovaj događaj datiraju u 177. godinu³⁹⁶ kada je car podijelio najveći dotad poznati izdatak od osam tisuća srebrnih novčića³⁹⁷. Povod za to bio je uspješno zaključen Prvi markomanski rat, proslavljen trijumfom krajem 176. godine, stoga u narativnom slijedu panela, ovoj sceni prethodi i prikaz *Triumphus*. Sam običaj ima podrijetlo iz razdoblja Republike, zbog čega se podjela, uz to što je izraz vladareva dobročinstva, smatrala i dužnošću.³⁹⁸ Njome se postulira careva vrlina – *providentia*³⁹⁹ te naglašavaju ideje blagostanja u Carstvu i zajedništva s rimskim narodom.

Iako je tema česta na novcu, gotovo u potpunosti izostaje iz skulpturalnih prikaza te će oblikovanje reljefa u velikoj mjeri odudarati od tipološkog predloška koji se pojavljuje u minijaturnoj varijanti na kovanicama.⁴⁰⁰ Do Aurelijeva panela kompozicija prikaza bila je organizirana profilno, međutim dolazi do promjene u kojoj drugačija, načelno frontalna kompozicija uvodi promatrača u prizor.⁴⁰¹ Stoga panel više ne služi samo u svrhu trajnog podsjetnika na carevu velikodušnost, već nastoji poistovjetiti tadašnje građane s njihovom petrificiranom inačicom, tako dodatno potičući poštovanje i zahvalnost prema caru.

Kako bi skulptor postigao željeni učinak, smještaj je likova u prostor, za razliku od prethodnih prikaza, određen inverzijom kojom arhitektura panela određuje njegovu kompoziciju. Iz tog razloga potonja biva determinirana horizontalnim istakom podesta koji dijeli panel na veću gornju i manju donju zonu, u skladu s čime su razmješteni likovi koji predstavljaju vlast i građanstvo. Gornja će zona biti raščlanjena sa šest stupova s korintskim kapitelima između kojih su ovješene polukružne girlande. Na njih se, uz gornji rub reljefa, nastavlja minuciozno isklesan

³⁹³ *Liberalitas* (lat.) – dobrostivost, uslužnost, darežljivost. Žepić, 1995. 147.

³⁹⁴ *Conigiarium* (lat.) – dar, poklon. Žepić, 1995. 60.

³⁹⁵ Usp. Angelicoussis, 1984. 154.; Ryberg, 1967. 71.

³⁹⁶ Usp. Ryberg, ibid. 75.

³⁹⁷ Podatak dolazi od onodobnog rimskog kroničara, Diona Kasija (155. – 235.). Usp. Cassius, LXXII. 32., 55.

³⁹⁸ Zanker, 2010. 46–47, 78.

³⁹⁹ *Providentia* (lat.) – briga, brižljivost. Žepić, 1995. 212.; Noreña, 2010. 96.

⁴⁰⁰ Na numizmatiskim prikazima čin *Liberalitas* predstavlja se istoimenom personifikacijom koja u jednoj ruci drži rog izobilja (*cornucopia*), a u drugoj abak (*abacus*). Usp. Ryberg, 1967. 73

⁴⁰¹ Usp. Brilliant, 1963. 152.; Ryberg, ibid. 73.; D. Strong, 1961. 53.

arhitrav koji sugerira da bi zdanje pred kojim su smješteni likovi mogla biti bazilika Ulpia⁴⁰². Na panelu se nalazi jedanaest likova, a njihov će raspored biti određen ritmom stupova koji tvore niše – u odnosu na koje su likovi smješteni. U središtu se scene, primjetno veći od ostalih likova, nalazi Marko Aurelije. Odjeven u togu sjedi na kurulskom stolcu (*sella curulis*), u poluprofilu okrenut u desnu stranu. Okružen je s četiri lika – sa službenikom odjevenim u tuniku, preko kojeg posredno dijeli novac, te s tri lika koji predstavljaju carsku skupinu, od kojih je jedini sigurno prepoznat Tiberije Pompejan⁴⁰³ koji mu se nalazi zdesna.

Posve je uvjerljiva pretpostavka da se na prizoru, slijeva Marku Aureliju, nalazio i Komod. Istraživači su otkrili tragove prepravljanja koji bi se mogli protumačiti kao posljedica postupka *damnatio memoriae*.⁴⁰⁴ Naime, na podestu su vidljivi ostaci koji sugeriraju drugi kurulski stolac i Komodovo stopalo, a u prilog toj tezi idu i određene izmjene, zamijećene na dva imperijalna lika u desnoj polovici panela.⁴⁰⁵

Prvi je lik slijeva u donjoj zoni građanin leđima okrenut promatraču, odjeven u togu dužine do ispod koljena. Desnom se rukom uhvatio za istak monumentalnog podesta, iščekujući da mu službenik preda novac. Pored njega nalazi se dječak okrenut prema promatračima, kao i preostali likovi iz donje zone. Sljedeći je Rimljanin, poput svog sugrađana te prethodno spomenutih cara i njegova tri savjetnika, odjeven u togu s umbom na desnom ramenu.⁴⁰⁶ Pokraj njega je obitelj – žena u čijoj se odjeći razaznaju *stola* i *palla* te uz nju, u desnom kutu prikaza, muškarac odjeven u tuniku s dječakom na ramenima.

2.2.4. *Submissio*

Tema reljefnog panela *Submissio*⁴⁰⁷ (slika 81) uobličuje suodnos između Marka Aurelija i pokorenih barbara. Iako radnja panela dijeli sličnosti s prikazom *Clementia*, težište ovog puta nije apostrofirati cara kao dobrodušnog moćnika, već kao razboritog pravednika.⁴⁰⁸ Stoga će narativna komponenta reljefa *Submissio* biti predočena u drugačijem kontekstualnom ozračju i zahtijevati drugačiju kompoziciju.

⁴⁰² Usp. Ryberg, 1967. 76. Usp. Hannestad 1988. 235. Za Thill je riječ o generičkoj arhitekturi, kao i na prikazu *Triumphus*. Usp. Thill, 2012. 195.

⁴⁰³ Ryberg, *ibid.* 74–75.

⁴⁰⁴ Ta je zapažanja prva iznjela Helga von Heintze u članku »Zum Relief mit der Liberalitas des Marc Aurel« (1969.). Usp. Angelicoussis, 1984. 155–156.

⁴⁰⁵ Usp. Varner, 2004. 143.

⁴⁰⁶ Usp. Sebesta, Bonfante, 2001. 24.

⁴⁰⁷ *Submissio* (lat.) – ponizivanje. Žepić, 1995. 256. Frothingham ovaj reljef naziva *Captivi*. Autorice Angelicoussis i Kleiner reljef nazivaju *Justitia*, dok Elsner daje opisan naziv *Marko Aurelije provodi pravdu prema barbarskim zatvorenicima*. Usp. Frothingham, 1915. 1.; Angelicoussis, 1984. 149.; F. Kleiner, 2010. 289.; Elsner, 1998. 33.

⁴⁰⁸ Usp. Angelicoussis, 1984. 149.; Hamberg, 1945. 90.

U prikazu se kao careve vrline ističu *clementia*, *prudencia* i *iustitia*, a njegov autoritet nije naznačen stavom, već položajem na visokom podestu i veličinom tijela, pri čemu je usprkos sjedećoj poziciji za pola visine viši od likova ispred *tribunala*⁴⁰⁹. Prikazan je kako odjeven u tuniku i zaogrnut plaštem (*paludamentum*) sjedi na *sella curulis*, a pretpostavlja se da je u rukama držao svitak iz kojeg je čitao propise s mirovnim uvjetima za poražene barbаре.⁴¹⁰

Njemu nasuprot nalaze se ostarjeli barbarin-German⁴¹¹ i njegov sin, obojica u povinutom položaju tijela. Iznemogao otac ne može stajati te se oslanja na sina koji ga, i sam iscrpljen, pokušava zadržati na nogama. Zavisani odnos barbarina spram cara sažet je u gesti podizanja desne ruke otvorena dlana, kojom traži razumijevanje i samilost. Lica oca i sina krajnje su individualizirana, a njihova nepatvorena ekspresija tjeskobe i patnje budi empatiju kod promatrača.

Ipak, stavovi su oko Aurelijevog odnosa prema barbarima bili podijeljeni. Neistomišljenici su ga prozivali, spočitavajući mu benevolenciju prema neprijateljima i njihovoj djeci, smatrajući da je takav stav doprinio puču koji je poveo Gaj Avidije Kasije 175. godine.

Na pitanje suvremenika „A što bi bilo da je bio uspješan?“ Marko Aurelije će ravnodušno odgovoriti da sažalijeva Avidija Kasija kojemu sam nije želio smrt, a što se njegova puča tiče, smatrao je da nije mogao biti uspješan, duboko uvjeren u naklonost bogova i ispravnost svojeg djelovanja.⁴¹²

Iza leđa mu se nalazi Tiberije Pompejan koji u ovom prikazu, kao i u *Clementia*, iskazuje svoje poštovanje, ovaj put držeći desnom rukom carev *paludamentum*, u gesti koja sugerira lojalnost. Taj vrlo prisan čin dostupan je promatračevu oku, no ne i preostalim likovima, budući da je scena u prvom planu bočno postavljena.

Prikaz je konstruiran dijagonalom od lijevog gornjeg ruba prema desnom donjem rubu, kojom su povezana četiri lika, prvi nosioci radnje – Marko Aurelije i barbarin te drugi nosioci radnje – Tiberije Pompejan i barbarinov sin, koji su međusobno preslikani u zrcalno-simetričnom odnosu. Kompozicija scene dovršena je imaginarnom horizontalnom linijom koja prolazi polovicom scene, a koju sugerira izokefalan postav glava vojnika u drugom planu. U odnosu na nju, križnim se modelom razmještaju statični i dinamični elementi reljefa. Na taj su način Aurelije i Pompejan te tri stijega na desnoj strani u pozadini određeni pravocrtnim vertikalnim linijama

⁴⁰⁹ *Tribunal* (lat.) – sudačka stolica. Žepić, 1995. 270.

⁴¹⁰ Usp. Ryberg, 1967. 61.

⁴¹¹ Stuart Jones navest će fizionomijske karakteristike barbara-Germana, koji se osim na ovom, nalaze i na prikazu *Clementia*. Prepoznaje ih po oblijem oblikovanju lica te brkovima i bradi koji su kraći i gušći nego u Rimljana. Usp. S. Jones, 1905. 258.

⁴¹² Usp. Haines, 1916. 371.

koje predstavljaju stabilnost, dok su barbarin i njegov sin s vojnicima te zastava na lijevoj strani u pozadini oblikovani nizom polukružnih krivulja koje sugeriraju pokret.⁴¹³

Jedino je lik Tiberija Pompejana, iako mu se vidi samo gornji dio tijela, odjeven u vojnu odoru – muskulatorni oklop (*lorica musculata*) s *pterugama* na ramenima i plaštom (*pallum*), dok su ostali vojnici odjeveni u tunike i zaogrnuti plaštem od sukna (*sagum*).

Od šestorice vojnika koji se nalaze na panelu, trojica su smještena u središte reljefa i okrenuta prema promatraču, dok njihova lica unatoč ratnim zbivanjima pokazuju suosjećanje prema dojučerašnjim neprijateljima.⁴¹⁴ Preostala su trojica prikazana u profilu, glava okrenutih prema caru, kako slušaju njegov govor. Trojica vojnika na glavama imaju pokrivalo od medvjede kože⁴¹⁵, dvojica kacigu s kratkom perjanicom, a jedan nema pokrivalo, zbog čega, pridodavši tome i različite izraze emocija na njihovim licima, djeluju poput slučajno okupljenih ljudi privučenih znatiželjom.

Pozadina je reljefa potpuno apstrahizirana. Ipak, dinamiziraju je četiri vojna amblema (*signum*) zabodena u tlo, koja se protežu do gornjeg ruba reljefa. Prvi u nizu je *vexilla*, čiji je uobičajeni kopljasti završetak zamijenjen figuricom krilate Viktorije pored koje se nalaze dva istovjetna legionarska stijega, između kojih je postavljen pretorijanski stijeg.

2.2.5. *Rex Datus*

Reljefni panel kojim otpočinje niz na južnoj strani atike naziva se *Rex datus*⁴¹⁶ (slika 82), a prikazuje predstavljanje podaničkog barbarskog kralja rimskoj vojsci. Marko Aurelije i Tiberije Pompejan prikazani su u punom profilu, a nalaze se uz lijevi rub reljefa, na djelomično prikazanom visokom podestu, na kojem se zbog učestale ikonografske tipologije pretpostavlja i kurulski stolac (*sella curullis*) koji je zbog manjka mjesta izostavljen.

Njih dvojica vertikalno zauzimaju tek prvu četvrtinu prostora u reljefnom panelu, a zbog nedostatka mjesta njih zbijeni su jedan uz drugoga na način da je car isklesan u punoj plastici, dok je Pompejanu, u relativno plikom reljefu prikazan tek gornji dio tijela. Nadalje, vertikalno gledano, njih su dvojica smješteni u drugu i treću četvrtinu reljefa, čime je postignuto da su za polovicu tijela viši od ostalih likova. Marko Aurelije odjeven je u tuniku i zaogrnut plaštem (*paludamentum*)

⁴¹³ Usp. Hamberg, 1945. 90, 93; Ryberg, 1967. 62–63.

⁴¹⁴ Usp. Hannestad, 1988. 231.

⁴¹⁵ *Signifer* (lat.), *signiferi* (pl.) – zastavnik. Usp. Žepić, 1995. 243. Vojnici koji su nosili stjegove s amblemima – *signiferi*, izdvajali su se od drugih vojnika noseći životinjsku kožu s preprariranom glavom. Razlog nošenja životinjskih koža je simbolički – da bi vojnik koji je nosi zadobio snagu te životinje. Obično je bila riječ o koži lava, vuka ili, kao u ovom slučaju, medvjeda. Usp. Cleland, Davies, Lewellyn-Jones, 2007. 76, 152.; Ryberg, 1967. 41, 46.

⁴¹⁶ *Rex* (lat.) – kralj, vladar; *datus* (lat.) – određen, odabran. Žepić, 1995. 230, 72.

koji je pričvršćen fibulom. Njegove su ruke (u međuvremenu djelomično izgubljene) glavna okosnica radnje, a bivaju ispružene u činu investiture barbarskog kralja⁴¹⁷.

Reljef se ponovno može podijeliti u dva plana koji su oblikovani trodimenzionalnim figurama bližim promatraču i udaljenijim dvodimenzionalno klesanim likovima. U prvom se planu razabire barbarski kralj, mirna izraza lica i čvrsta stava, s kraće i pliće klesanom kosom i bradom nego što je imaju vojnici koji ga okružuju. Okrenut leđima stoji ispred podesta na kojem je car. Odjeven je u tuniku dugih rukava, ispod koje su hlače – odjevni predmet koji se redovito veže uz prikaze barbara. Iznad tunike je prebačen dugi plašt s resicama, nalik na pončo. Njemu sučelice nalaze se dvojica vojnika koji, pogleda usmjerenih prema Marku Aureliju te podignutih desnih ruku, odobravaju carev čin.⁴¹⁸

U drugom su planu skučeni prikazi još petero vojnika pri čijoj je izradi uz plastičku redukciju primjetna i proporcijaska neuvjerljivost. Razlog tome jest pristup obradi kompozicije koja je, kao i u većini drugih panela, subordinirana narativu.

Vojnici prisutni u sceni nisu odjeveni u vojne odore, već u tunike i plašteve (*sagum*) različitih preklopa i duljina. Dvojica među njima preko glave i gornjeg dijela tijela imaju pokrivala od medvjede kože, zbog čega se prepoznaju kao *signiferi*.

Struktura polja dovršava se arhitektonskom pozadinom – ulazom u zgradu vojnog stožera (*praetoriuma*) – a s obzirom na to da je zidana od opeke, nameće se zaključak da je radnja smještena u *castrum*. Ovaj je dio scene vizualno upotpunjen simulakrumima⁴¹⁹, odnosno figurama četiriju bogova. Prikazane su kao dva para, a kod oba je na lijevoj strani božica Viktorija koja je, kao i na panelima *Triumphus* i *Adventus*, prikazana u helenistički obrađenoj draperiji. Desno božanstvo u lijevom paru jest Jupiter, a u desnom Mars.⁴²⁰

Figurice se nalaze na motkama s malim podestima, među trima zastavama uzgibanima vjetrom, dok se dva polukružno zaključena ulaza u *praetorium* koriste kao niše u koje se upisuje sedam navedenih amblema rimske vojske. Prisutnost motki sa simulakrumima u vojnom logoru podrazumijevajući je simbol državne religije, a mogle su biti ili trajno pričvršćene za tlo, kao mjesto kod kojeg vojnici vrše prisegu, ili prijenosne, poput ovih prikazanih na reljefu.⁴²¹

⁴¹⁷ Usp. Angelicoussis, 1984. 149.; Ryberg, 1967. 43.

⁴¹⁸ Domaszewski, 1895. 6.; Ryberg, ibid. 43.

⁴¹⁹ *Simulacrum* (lat.) – naziv za slike i male statue bogova. Žepić, 1995. 244. Usp. Ryberg, 1967. 46.

⁴²⁰ Usp. Ryberg, ibid. 47.

⁴²¹ Usp. Domaszewski, 1895. 8–12. Ryberg, ibid. 45.

Tema prizora *Rex Datus* jest ikonografski odraz stvarnih događaja koji svjedoče o uspostavljanju dobrih odnosa s pojedinim plemenskim vladarima uz granice Carstva⁴²², a Aurelijev je panel njezin jedini poznati reljefni prikaz.⁴²³

U samom je oblikovanju scene prisutan izraz vanjske snage koja proizlazi iz oklopa i oružja, a naglasak je stavljen na onu unutarnju, duhovnu snagu zajedništva (*concordia*) koja donosi zaštitu bogova, dok sam car i njegova vojska pružaju zaštitu onima koji prihvaćaju suverenitet Rima.⁴²⁴

2.2.6. *Captivi*

Reljefni panel *Captivi*⁴²⁵ (slika 83) dijeli tematsku sličnost s dva prethodna prikaza, *Submissio* i *Rex Datus*, te s prikazom *Clementia*, budući da sva četiri reljefna panela prikazuju odnos cara i barbara. Iz četiriju se prikaza, oblikovanih četirima različitim situacijama u kojima se barbari zatiču pred Markom Aurelijem mogu razabrati tri različita ikonografska predloška. Jednim se odražava podčinjenost barbara spram milosrdnog vladara (*Submissio* i *Clementia*), premda su kao i na prizoru *Captivi* zapravo zarobljenici. Drugim se barbarina prikazuje kao vladara saveznika i prijatelja (*Rex Datus*)⁴²⁶, dok se trećim, potpuno suprotnim od prethodno navedenih scena, međutim, bliskim onima sa stupa Marka Aurelija, moć rimske vojske naglašava kroz fizičko nadvladavanje nemoćnih barbara.

Tri od panela s Konstantinovog slavloluka ponavljaju kompozicijski obrazac u kojem su likovi Marka Aurelija i Tiberija Pompejana gotovo istovjetno skulpturirani te smješteni na podest uz rub prikaza. Suzdržani izrazi njihovih lica, staložen i miran stav te obrada draperije, koja zgusnutim i dubokim naborima pada okomito naglašavajući voluminoznost i težinu njihovih likova, kao i na spomenutim panelima, nijemo svjedoče o njihovom autoritetu⁴²⁷.

Podest kao drugi prepoznatljivi konstitutivni element ovih scena, svojom veličinom i širinom vrši neposrednu ulogu u prostornoj organizaciji kompozicija, te time istovremeno, na posredan način doprinosi njihovu narativu. Primjerice, na ovom će panelu odabir relativno niskog i širokog podesta intenzivirati ozračje borbe i napetosti. U odnosu na položaj cara i njegova savjetnika, glave preostalih likova biti će tek neznatno niže, odnosno u razini njihovih prsa.

⁴²² Zabilježena je na numizmatским prikazima iz doba Trajana i Antonina Pija. Usp. Göbl, 1961. 71–75.

⁴²³ Moguće je da je barbarski kralj pripadao plemenu Kvadi. Usp. Ryberg, ibid. 48–49. Suprotno od Ryberg, Hannestad i Angelicoussis smatraju da je tema reljefa prezentirana kao generička scena koja se referira na stvaran događaj, ali ga ne prikazuje. Usp. Angelicoussis, 1984. 149–150.; Hannestad, 1988. 230.

⁴²⁴ Usp. Ryberg, ibid. 49.; Hamberg, 1945. 88.

⁴²⁵ *Captivus* (lat.), *captivi* (pl.) – zarobljenici. Žepić, 1995. 42.

⁴²⁶ *Rex sociusque et amicus* – vladar saveznik i prijatelj. (autoričin prijevod) Usp. Pitts, 1989. 45.

⁴²⁷ Usp. Brilliant, 1963. 122. Autor govori o srodnom prikazu na Trajanovom stupu, na sceni XVIII.

Nadalje, širina podesta zauzima gotovo polovicu panela te uvjetuje gomilanje likova u preostaloj polovici panela.⁴²⁸

Narativ reljefa tvore petorica vojnika koji okružuju zarobljenike, prikazane trenutak prije nego što će stati pred cara. Dvojica među njima su *captivatores*⁴²⁹ koji svojim položajem tijela sugeriraju odlučne pokrete kojima svladavaju dvojicu barbara-Sarmata⁴³⁰. Stoga su gornji dijelovi tijela ove četvorice likova orijentirani prema Marku Aureliju, dok vektori njihovih kretanja usmjeravaju radnju prema iščezavajućoj fokalnoj točki ispred podesta.

Prvi je *captivator* leđima okrenut promatraču, u segmentiranom oklopu i s *pterugama* oko bokova, u lijevoj ruci drži ornamentirani štit, dok je desna, ispod koje se nazire mač, prebačena preko leđa zarobljenika u desnom kutu reljefa. Promatranjem njihova položaja tijela stječe se dojam da su zakoračili u prostor panela iz imaginarne desne dijagonale, rastvarajući pritom zgusnutu kompoziciju.

Captivator drugog zarobljenika, čiji su kaciga i štit upisani u desni rub reljefa, ispruženom desnom rukom hvata zatiljak drugom zarobljeniku koji se nalazi u središtu gomile. Dok prvi zatvorenik ne odaje znakove uznemirenosti, već spuštenu pogleda čeka da ga izvedu pred cara, drugi, kojemu je glava uslijed pokreta vojnika povučena unazad, otvorenih usta i podignuta pogleda traži carevu milost.⁴³¹

Vojnik najbliži podestu, prikazan je u poluprofilu, neposredno nakon što je zakoračio prema nemirnom zarobljeniku. Odjeven je u poduži oklop od kovinskih ljuski, ispod kojeg se naziru *pteruge*, s manjim, ornamentiranim štitom u lijevoj ruci, kakvog ima i drugi *captivator*. Njegova je glava u kontrapoziciji okrenuta prema caru, a njegov stav odaje dojam spremnosti na naredbu o mogućem smaknuću, zbog čega se pretpostavlja kako je u ruci držao kratak mač⁴³².

Međutim, postoji i druga interpretacija, prema kojoj možemo ovu scenu interpretirati kao prikaz *Clementia*⁴³³. Iako je to, prije svega zato što nedostaje Aurelijeva glava, dvojbena, ipak se, s obzirom na osobine prema kojima je do danas ostao upamćen, može dopustiti sugestija da će

⁴²⁸ Usp. Ryberg, 1967. 58.

⁴²⁹ *Captivator* (lat.), *captivatores* (pl.) – zarobljivači. 42.

⁴³⁰ Stuart Jones navodi da ih se prepoznaje po plosnatim licima, izraženim zadebljanjima iznad obrvi, istaknutim jagodičnim kostima, brkovima i bradama te duljoj, zamršenoj kosi. Nadalje, tvrdi kako su na ovom prikazu Sarmati, dok su na prikazima *Clementia* i *Submissio* Germani. Svoje stavove temelji na podjeli koju je Petersen izveo u knjizi »Die Marcus-Säule auf Piazza Colonna in Rom« (1896.). Ipak, kada je riječ o fizionomiji barbara na reljefima, istraživači nisu složni; primjerice za Ryberg je riječ o stilskoj razlici. Zbog nesuglasica među autorima neka ostane otvoreno pitanje ima li obrada likova veze s etničkom pripadnošću ili ne. Usp. S. Jones, 1905. 257, 268.; Ryberg 1967. 59.

⁴³¹ Usp. Hamberg, 1945. 92; Ryberg, 1967. 57; S. Jones, 1905. 257.

⁴³² Usp. Ryberg, 1967. 60.

⁴³³ Autorice Angelicoussis i Kleiner ovaj panel nazivaju *Clementia*. Usp. Angelicoussis, 1984. 148.; Kleiner, 1992. 289. S njima se ne slaže Hamberg. Usp. Hamberg, 1945. 91.

uslijediti pomilovanje. Objašnjenje za takvo razmišljanje proizlazi iz careva smirenog stava, kojim se presumira *lenitas* pri izricanju kazne⁴³⁴ zapisane na svitku kojeg drži u lijevoj ruci. Sukladna je s tim stavom i pretpostavka da je desna (u međuvremenu izgubljena) ruka bila ispružena u gesti prihvatanja.⁴³⁵

U prizoru su prisutna još dvojica vojnika čija koplja zajedno s tri zastave (*vexillae*) upotpunjuju pozadinu. U desnom se dijelu panela nalazi drvo, čije deblo (koje je svoj prvotni izgled izgubilo uslijed oštećenja), izlazi iz desnog ruba reljefa, što radnju panela smješta na bojište.

2.2.7. *Adlocutio*

U reljefnom se panelu *Adlocutio*⁴³⁶ (slika 84) car obraća vojnicima prije vojnog pohoda.⁴³⁷ U izvedbi scene primjećuje se zrcaljenje položaja tijela⁴³⁸ u kojima su Marko Aurelije i Tiberije Pompejan bili na netom obrađenim panelima, na desnu stranu, zbog čega se slijed radnje ovog panela, za razliku od prethodnih, čita zdesna na lijevo.

Podest na kojem stoje artikuliran je horizontalnim linijama u gornjoj i donjoj zoni te postavljen dijagonalno, zbog čega mu desni brid, s obje strane ornamentiran okruglim zakovicama, izlazi iz okvira reljefa. Zbog stilskih sličnosti s drugim reljefima na kojima se nalazi podest, smatra se da je sva četiri izradio isti umjetnik-skulptor.⁴³⁹

Marko Aurelije prikazan je u teatralnoj pozi u kontrapostu, pri čemu mu je desna noga usmjerena prema promatraču, a ostatak tijela prema vojnicima. Njegova je desna ruka u oratorskoj gesti, dlana okrenuta prema gore, dok je lijevom (koja je u međuvremenu izgubljena) vjerojatno bio oslonjen na koplje.⁴⁴⁰ Iza njegovih je leđa Tiberije Pompejan, prikazan u profilu, tijela manjim dijelom zakrivenog rubom reljefa. Car je ponovo odjeven u tuniku preko koje je plašt (*paludamentum*) fibulom pričvršćen na desno rame, a plaštem (*pallium*) je zaogrnut i Tiberije Pompejan. Iako će Pompejan biti prikazan i na preostalom reljefu iz skupine atičkih reljefa, valja istaknuti da se njegov lik, kao i Komodov⁴⁴¹, nalazi na obje skupine panela. Dodatno, njegovo je

⁴³⁴ Autorica koristi riječ *lenitas*, istoznačnicu riječi *clementia*. Usp. Angelicoussis, 1984. 148.

⁴³⁵ Usp. Ryberg, 1967. 60.; Angelicoussis, 1984. 148.; D. Kleiner, 1992. 287.

⁴³⁶ *Adlocutio* (lat.) – obraćanje, govor cara, 14.

⁴³⁷ Riječ je o sceni tipičnoj za ratna zbivanja zbog čega nije sasvim sigurno anticipira li vojni uspjeh ili ga slavi. Ipak, s obzirom na dataciju istovrsnih numizmatičkih prikaza na početak ratovanja, vjerojatnije je prvo. Usp. Angelicoussis, 1984. 146.

⁴³⁸ Pod time se ne misli zrcalna simetrija, već izražena sličnost u vidu položaja tijela – naglašeni kontrapost Marka Aurelija i strogi profil Tiberija Pompejana.

⁴³⁹ Usp. Ryberg, 1967. 87.; Hamberg, 1945. 85.

⁴⁴⁰ Usp. Hamberg, ibid. 86.; Ryberg, ibid. 50.

⁴⁴¹ Vidi reljefni panele *Triumphus* i *Liberalitas*.

lice tijekom vremena doživjelo preinake koje su, budući da nije klesan u dubokom reljefu, učinjene *in situ*, te su vidljive i danas.⁴⁴²

Sedmorica vojnika koji pred podestom slušaju carev govor, odjeveni su u punu vojnu opremu te razmješteni na sljedeći način – trojica su u prvom planu, a njima zaklonjena četvorica u drugom. Dvojica prednjih likova okrenuta su leđima, dok je treći, koji se nalazi između njih, u poluprofilu okrenut od promatrača.

Vojnik najbliži caru odjeven je u oklop od kovinskih ljuski preko kojeg je dijagonalni remen (*baletus*) na koji je pripasan mač. Na glavi ima kacigu s kratkom perjanicom, u lijevoj ruci drži štit ovalna oblika, a u desnoj koplje. Drugi vojnik ima segmentirani oklop, ispod desne ruke mu se nazire mač, u lijevoj drži koplje, a preko ramena i gornjeg dijela leđa te oko bokova nosi *pteruge*. Treći vojnik nosi oklop od malih kvadratičnih pločica ornamentiranih kružnim udubljenjima i kacigu s kratkom perjanicom. Nalazi se uz lijevi rub prizora, zbog čega štit koji drži oblikom prati konkavnost reljefnog okvira.

Četvorica vojnika u drugom planu u paralelnim su pozicijama spram trojice u prvom – kraj prvog vojnika stoje dva, a kraj druge dvojice po jedan vojnik. Na liku vojnika koji je najudaljeniji od promatrača možemo raspoznati segmentirani oklop, kacigu s kratkom perjanicom i koplje koje drži u desnoj ruci. Između njega i prvog vojnika nalazi se *signifer* kojem se ne vidi lice, ali ga se može raspoznati po pokrivalu od medvjede kože i stijegu. Pored drugog vojnika nalazi se pripadnik pješadije sa štitom i kopljem, a pored trećeg još jedan *signifer*.

Signiferi u rukama drže stjegove oranamentirane sljedećim elementima – dva polukuglasta ukrasa te polumjesec i kruna (*corona muralis*), koji su u međuvremenu izgubljeni, jednaki su na oba stijega, dok im se gornji (restaurirani) dijelovi razlikuju. Na lijevom su stijegu još kvadar s inskripcijom, vertikalni vijenac (*corona aurea*), metalni disk (*phalera*) te horizontalni vijenac na kojem je orao raširenih krila. Desni stijeg u gornjem dijelu ima dvije *phalerae* i horizontalnu prečku s trakama, dok je na vrhu, kao i na prvom stijegu, horizontalni vijenac s orlom raširenih krila.⁴⁴³

⁴⁴² Frothingham je mišljenja da postoji diskrepancija između tehnike klesanja Pompejanovih i svih ostalih glava na atici Konstantinovog slavoluka, koja se ogleda u plošnijoj modelaciji te nizu kratkih i dijagonalnih usjeka. Njegov je zaključak da je uzrok tome kasnije preklesavanje kako bi se i lice careva najbližeg suradnika prilagodilo onomu tko je težio aproprirati reljefne panele, dok za to, iz posve razvidnih razloga, nije bilo potrebe i kod ostalih likova. Usp. Frothingham, 1915. 9.

⁴⁴³ Ova su dva stijega legionarska. Na druga se dva panela – *Submissio* i *Lustratio*, uz legionarske, nalaze i pretorijanski stijegovi koji su ukrašeniji, a prepoznaju se po medaljonima s carskim portretima. Usp. Ryberg, 1967. 62.; Maxfield, 1981. 219.

Kompoziciju reljefa odlikuje izražena vertikalnost koja simbolizira snagu (*fortitudo*), slogu (*concordia*) i zdušnost (*aequitas*) rimske vojske, te međusobno povjerenje i pouzdanje (*fides*) između vojnika i cara. Statičnost koju radnja zahtijeva, ritmizirana je drukčijim razmještajem njihovih tijela u prostor. To se posebno odnosi na vojnike kojima su položaji tijela, budući da nisu u stavu mirno, prikazani u različitim kontrapostima.

Pozadina je reljefa potpuno apstrahizirana, zbog čega do izražaja dolaze šare carrara mramora od kojeg je reljef izrađen⁴⁴⁴. S obzirom na nedostatak pozadinskih značajki, istraživači pretpostavljaju da se radnja reljefa, kao i na prikazu *Submissio*, odvija u vojnom taboru.⁴⁴⁵

2.2.8. *Lustratio*

Prikaz *Lustratio*⁴⁴⁶ (slika 85) obuhvaća zbir od čak dvadeset i jedne ljudske i tri životinjske figure zbog čega ga je izradom i narativom lakše povezati s Trajanovim i Aurelijevim stupom, nego s ostalim panelima.⁴⁴⁷ Razlog tome jest sažimanje scene u reljefni panel, pri čemu se prepoznaje odvažna i imaginativna adaptacija motiva, čija bi kompozicija bolje odgovarala frizu ili navoju stupa.⁴⁴⁸

Međutim, reljefni panel *Lustratio* dijeli svoj narativni sadržaj, odnosno tipologijsku srodnost i s prikazom *Sacrificium*, budući da je ponovno riječ o obredu koji objedinjuje vlastodržačku i religijsku komponentu. Ritualni obred pročišćenja na ovom je panelu posvećen rimskoj vojsci – *lustratio exercitus*⁴⁴⁹, a izvršen je prije odlaska u vojni pohod.⁴⁵⁰

Marko Aurelije preuzima ulogu *pontifex maximus* i izvodi čin *pietas erga deos*⁴⁵¹, čime se naglašava svečanost i ritualnost događaja prenesenog u prikaz. Stoga je njegova gotovo posve trodimenzionalna figura tijela zaokrenutog u poluprofilu u lijevu stranu, u imperijalnoj togi sa sinusom i umbom te velom koji mu je u izvornom prikazu prekrivao glavu⁴⁵², u središtu kompozicije. U obredu unutar ceremonijalne procesije u kojoj se prinose suovetaurilije⁴⁵³ – žrtve

⁴⁴⁴ Svih je jedanaest reljefa izađeno od carrara mramora. U antici je za njega korišten naziv luna mramor. Usp. Ferris, 2014. 33.

⁴⁴⁵ Usp. Angelicoussis, 1984. 149.; Kleiner, 1992. 289.

⁴⁴⁶ Obred *Lustratio* (lat.) – čišćenje žrtvom pomirbe, odnosno pročišćenje kojem je cilj novi početak; vršio se hodanjem uokolo stvari ili područja koje je trebalo pročititi, a završavao žrtvom suovetaurilijom. Usp. Žepić, 1995. 151.; Orlin, 2015. 551.

⁴⁴⁷ Usp. Hamberg, 1945. 97.; Ryberg, 1967. 37., Thill, 2012. 204–205.

⁴⁴⁸ Ryberg, ibid.

⁴⁴⁹ *Exercitus* (lat.) – vojska. Žepić, 1995. 96.

⁴⁵⁰ Istraživači imaju različite pristupe pri smještanju ovog panela u narativni slijed. Naime, obred se na sceni mogao održati prije, za vrijeme, ali i nakon rata. Međutim, s obzirom na pisane izvore, vjerojatnije je da je izvršen prije. Usp. Angelicoussis, 1984. 146.; Ryberg, 1967. 41.

⁴⁵¹ Usp. Angelicoussis, 1984. 146. Čin religijske predanosti (pobožnosti) kojim se potvrđuje odanost bogovima.

⁴⁵² Usp. Ryberg, 1967. 38.

⁴⁵³ *Suovetaurilia* (lat.) – složenica riječi *sus*, *ovis*, *taurus*; svinje, ovce i bika. Žepić, 1995. 256.

svinje, ovce i bika, zatičemo ga u trenutku izlivanja tekućine *libatio* na mali i prijenosni tronožni žrtvenik, baš kao i na prizoru *Sacrificium*. Međutim, za razliku od te kompozicije u kojoj su likovi obilježeni postojanim razmještajem i *gravitasom* tijela, okruženje gomile u kojoj se u ovom panelu nalazi car nije mirno, već uskomešano.

Kompozicija slijeva na desno gradira prema većoj dubini reljefa, većem broju likova i većoj površini koju zauzimaju. Nadalje, skulptor će osjećaj gomile dodatno istaknuti varijacijama u visini likova te njihovim različitim postavljanjem u prostor, pri čemu jedni izlaze ususret promatraču, dok se drugi okreću prema pozadini reljefa⁴⁵⁴. Kao posljedica ovih kompozicijskih postupaka, granica između ritualne i imperijalne grupe, prisutna na prikazu *Sacrificium*, iščezava.

Pokraj Marka Aurelija nalaze se *camillus* i svirač flaute (*tibicen*), u gotovo istovjetnim položajima tijela kao i na spomenutom prikazu iz skupine muzejskih panela. *Camillus* u rukama na prsima drži otvorenu kutiju s tamjanom, a između njega i cara, klesan u vrlo plitkom reljefu, nalazi se svirač s dvije flaute. Na glavama obojice jest lovorov vijenac, a imaju ga i tri mladića koji dovode žrtvene životinje. Sva su trojica odjevena u tunike i smještena u prvi plan – jedan stoji u lijevom kutu reljefa i pridržava bika, dok druga dvojica u položaju čučnja, svaki s jedne strane Marku Aureliju, drže svoje životinje, ovcu i svinju.

Djelomično uvučen u lijevi rub reljefa, na razmeđu između prvog i drugog plana, nalazi se žrtvovatelj (*victimarius*) sa sjekirom prebačenom preko desnog ramena i mačem opasanim na desnom boku. Uz njega se iza leđa Marku Aureliju nalaze još četiri lika, pozicionirana u drugi plan radnje. Među njima je i carev vjerni pratitelj Tiberije Pompejan, odjeven u togu i *paludamentum* s fibulom. Njemu zdesna nalaze se dvojica, a slijeva jedan vojnik. Preko glave nose pokrivala od medvjede kože, a u rukama stijegove. Dvojica su vojnika *signiferi*, a treći koji se nalazi između njih je *aquilifer*⁴⁵⁵.

U desnom se dijelu panela nalaze još desetorica vojnika, koji najviše doprinose dinamizmu u sceni. Tu skupinu predvode dva vojnika s fanfarama, koji leđima okrenuti od promatrača sugeriraju daljnji tijek radnje u desnom smjeru. Odjeveni su u tunike preko kojih se nalazi segmentirani oklop⁴⁵⁶, a na boku vojnika bližeg promatraču, vidi se mač usukan u ornamentirane korice. Na glavama su im kacige s kratkim perjanicama kakve nose i osmorica drugih vojnika. Među njima se razaznaje pet umjereno individualiziranih lica, od kojih je jedno prikazano u

⁴⁵⁴ Usp. Bandinelli, 1970. 315.; Hannestad, 1988. 230.

⁴⁵⁵ Stijegonoša koji nosi stijeg s amblemom orla (*aquila*) predvodi legiju. Usp. Nelis-Clément, 2015. 689.; Hamberg, 1945. 98.; Ryberg, 1967. 41. Druga dva stijega reprezentiraju pretorijansku gardu (lijevo) i legionarsku kohortu (desno).

⁴⁵⁶ *Lorica segmentata* (lat.) – oklop od metalnih traka, međusobno povezanih kožnom vezicom. Cleland, Davies, Jones, 2007. 118.

profilu, a ostala u različito usmjerenim poluprofilima. Iznad skupine vojnika vijore dvije zastave, iz čega slijedi da su dvojica od njih zastavnici (*vexillarii*), a pomnijim se pogledom uočava da se među njima nalaze i dva vojnika višeg ranga, s obzirom na da se u pozadini mogu razabirati dva dvostruko pripojena koplja.

Pozadina je posve reducirana, a biva naznačena s dva relativno velika lovorova vijenca⁴⁵⁷ koja lebde iznad Marka Aurelija i vojnika u desnom dijelu prizora. Međutim, postoji mogućnost da je ovaj neuobičajen kompozicijski postupak zapravo proizašao iz pogrešne restauracijske intervencije, a ne iz skulptorova htijenja. Novijim se istraživanjima učvrstila pretpostavka da je pozadina (koja je iznad puknuća u gornjoj zoni restaurirana) prvotno sadržavala arhitekturu, odnosno da su likovi bili smješteni ispred ulaznog luka u grad ili *castrum*.⁴⁵⁸ Restaurirani su vijenci u tom slučaju i sadržajno bili dio kompozicije, budući da su idejno zamišljeni kao girlande koje su, poput onih na prikazima *Adventus* i *Profectio*, ukrašavale luk.⁴⁵⁹ Iako je izgledno da je kompozicija u originalnoj zamisli umjetnika-skulptora izgledala drugačije, ostaju prisutni razlozi zbog kojih istraživači, uzevši u obzir obje skupine panela, izvedbu ovog smatraju ponešto slabijom.⁴⁶⁰

Naime, zbog prevelikog broja likova umjetnik-skulptor ne ostvaruje jasnoću naracije, a iako je u desnoj polovici panela pokušao razriješiti konfuznost kompozicije, ne uspijeva prouzrokovati cirkularni *movens*, koji bi sugerirao smjer daljnje radnje u dubinu reljefa. Iz tog razloga, kao i zbog doslovnog preuzimanja središnjeg kadra s panela *Sacrificium*, istraživači ovaj reljef izdvajaju od drugih, pripisujući ga mlađem umjetniku kojem nedostaje umjetničke vještine za izvođenje kompozicije kakvu zahtijeva imperijalni panel, ali i za izvođenje ostvarenja bližeg suvremenim stilskim tendencijama kojima se priklonio.⁴⁶¹

⁴⁵⁷ Ryberg vijence koji su aplicirani u radnju naziva „zagonetnim detaljem“, budući da nije posve jasan razlog njihovog postavljanja u scenu, niti način na koji je ono izvedeno. Njezino je objašnjenje da je time postignuto da prizor *Lustratio* izgleda srodno prizoru *Profectio*, budući da su prema njoj (uz niz drugih stilskih i kompozicijskih detalja) idejno zamišljeni kao panelni par. Usp. Ryberg, 1967. 41–43.

⁴⁵⁸ Thill, 2012. 204, 206–211.

⁴⁵⁹ Ibid. Autorica zaključuje kako je neupitno da je panel sadržavao arhitektonsku pozadinu. Nadalje, ističe kako taj stav ne doprinosi panelu u interpretativnom smislu, budući da i dalje ostaje pitanje gdje se odvio obred.

⁴⁶⁰ Usp. Hannestad, 1988. 230.; Ryberg, 1967. 37–38.; Hamberg, 1945. 98.

⁴⁶¹ Ovaj reljef stoga odudara od tradicije izrade *historijskog reljefa* prema suvremenijem epsko-realističnom tipu prikaza, zbog čega je u stilskom smislu potpuna antiteza prikazu *Sacrificium*. Usp. Hamberg, ibid. 99.

ZAKLJUČAK

Poznato je više od 150 portretnih prikaza Marka Aurelija, koji omogućavaju sukcesivan uvid u njegove fizionomijske karakteristike u razdoblju od 138. do 180. godine. Podijeljeni su u četiri portretna tipa, od kojih prva dva pripadaju razdoblju prije, a druga dva nakon 161. godine kada je postao car. Svaki se od tipova s obzirom na sličnost prema modelu (prototipu), daljnje razdjeljuje u replike, varijante, varijacije te hibride. Shema se pojedinog tipa ponajprije iščitava iz oblikovanja kose, odnosno brade, ovisno o kojima se portreti svrstavaju u tipove, dok varijable unutar tipova nastaju ili kao odraz Aurelijeva starenja, ili kao odraz Aurelijeva karaktera, na koji su sasvim sigurno utjecala i stoička načela kojih se pridržavao. U IV. tipu dolazi do zanimljive podtipologije u kojoj se istovjetni prototip grana u idealističku i verističku varijantu, pri čemu se može primijetiti analogija s povijesnim okolnostima koje su zatekle Aurelija. Naime, prosperitet po kojemu su bili poznati njegovi prethodnici te on sam kao *peti dobri car*, došao je na kušnju. U brojnim je bitkama Prvog i Drugog markomanskog rata proveo veći dio svoje vladavine, što se posljedično, dakako, odrazilo na njegov izgled i ekspresiju lica. Iako su sve tipološke skupine povezane fizionomijskom karakteristikom spuštenih gornjih očnih kapaka te psihološkom karakteristikom odsutnosti koja proizlazi iz duboke misaonosti, u posljednjim su se portretima nad prikaze vrlog vladara nadvile sjeta i tjeskoba.

Brončani je konjanički spomenik Marka Aurelija jedina od nekad mnogobrojnih skulptura ove vrste očuvana do danas, međutim, njegova je povijest, obilježena različitim identitetskim interpretacijama mnogo manje znana. Naime, ovaj je spomenik veći dio svoje opstojnosti (preko dvanaest stoljeća) bio poznat pod drugim imenima, a *Konstantin*, *Armiger*, *Marcus*, *Quintus Quirinus*, *Gran Villano*, samo su neka od njih. Njegovim je premještanjem na Kapitolijski trg (Piazza del Campidoglio) široko obznanjen odgovarajući identitet *Konjanika*. Međutim, sagledavanjem njegove dotadašnje povijesti, s obzirom na njegovo premještanje, uviđa se zanimljiv obrat. Prije no što je premješten, kontekst je utjecao na njega, a nakon što je premješten on je utjecao na kontekst. Pritom, valja naglasiti da je kontekst koji je utjecao na njega oblikovan interpretacijama proizašlim iz povijesnih zbivanja, dok je kontekst na koji je on utjecao – arhitektonsko-urbanistička intervencija Michelangela, kojemu je pri projektiranju trga skulptura bila polazišna te ujedno i fokalna točka. Na taj je način *Konjanik*, posve zaslužno, svoje mjesto našao na jednom od najljepših trgova uopće, a zbog vrijednosti koju ima, budući da je neodvojiv od povijesti, kulture i urbanizma grada, danas se čuva u muzejskom prostoru, dok je s

minucioznom pažnjom izvedena replika, da bi se nastavio kontinuitet kojim od antike sačinjava svakodnevicu građana i posjetitelja Rima.

Preostali spomenici obrađeni u ovom radu, poput *Konjanika*, ikonografijom su vezani uz Prvi (i Drugi) markomanski rat. Stup Marka Aurelija sa spiralnim frizom podijeljenim u 116 scena te jedanaest reljefnih panela koji su izgubili svoj(e) spomenik(e), potvrđuju cara-filozofa kao jednako uspješnog cara-vojnika. No, unatoč tome što dijele isti medij izvedbe u formi koja omogućava veći stupanj narativnosti, te što izborom tema kao i stilskim obilježjima *Stilwandla* ukazuju na određenu srodnost, među njima je prisutna suštinska razlika. Dok je na scenama sa stupa izložen realističan prikaz surovosti rata, reljefnim je panelima pripisana oznaka historijskih reljefa, odnosno poopćene kompozicije nastale prema uvriježenom obrascu. Shodno tome, prikazima sa stupa je prije svega ovjenčana pobjeda kojom su očuvan suverenitet te zaštićene granica Carstva, dok je na reljefnim panelima panegirički karakter gotovo u potpunosti usmjeren na Aurelijevu figuru. Stoga je osam Aurelijevih glava s reljefnih panela s atike Konstantinova slavoluka, bilo moguće preinačiti, odnosno preklesavanjem glava prilagoditi vladaru u čiju je čast podignut slavoluk.

Istraživanje prikaza Marka Aurelija, neovisno o tome radi li se o glavi, bisti, statui, reljefnom frizu ili reljefnim panelima, ograničeno je malobrojnima sačuvanim literarnim izvorima vezanima uz umjetničko djelo kojim je predstavljen, zbog čega mnoga pitanja ostaju trajno nerazrješiva. Iako su ovim radom predstavljena neka od njih, poput pitanja tipologije, datacije, lokacije, namjene i prvotnog izgleda određenog djela, te su na temelju postojećih saznanja i snage argumenata pojedinih teza izvedeni određeni sudovi, temeljna je misao vodilja ipak bila predložiti analogiju između Aurelijeve osobe i njegovih prikaza.

Marko Aurelije jedinstven je stoga što je ostao upamćen (s)likom kao car, a riječju kao stoički filozof. Zahvaljujući preostaloj umjetničkoj te literarnoj ostavštini vezanoj uz njegov život, lik i djelo, omogućen je pokušaj da se njegova osoba sagleda u cjelini, kroz povijesne izvore, zatim posredno putem umjetničkih djela s njegovim likom, te neposrednim uvidom u njegove misli. Shodno tome, zaključak ne bi bilo moguće izvesti bez jedne riječi, koja se nenadano pojavila, takoreći neprimjetno potkrala kao lajtmotiv u svakom od poglavlja ovoga rada. Naime, spone međuzavisnosti navedenih izvora razotkrivaju – ironiju, budući da prema vlastitim riječima, ne samo da nije mario za (posthumnu) slavu, već je prema njoj iskazivao neskrivenu odbojnost. Ironično, njegovu će ideju zaborava (za koju se ne bi niti znalo da su njegove riječi ostale zaboravljene) osporiti jedan od cjelovitijih, ušćuvanih te znamenitijih korpusa prikaza rimskih vladara, koji će, po svemu sudeći, nastaviti nadahnjivati promatrače i istraživače i u budućnosti.

PRILOZI

Dodatak I.

*Mirabilia Urbis Romae**

„Na Lateranu se nalazi stanoviti brončani konj koji se naziva Konstantinovima, ali to nije tako, te bi stoga svatko tko želi znati istinu trebao pročitati ovo. U vrijeme konzula i senatora jedan veoma moćan kralj došao je u Italiju iz istočnih krajeva. Opkolio je Rim s lateranske strane te izmučio rimski narod velikim pokoljima i ratovima. Tada se pojavio stanoviti konjanik snažne tjelesne građe i velikih vrlina, hrabar i vješt, koji je konzulima i senatorima rekao: „Ako bi postojao netko tko bi vas oslobodio ove nesreće, kako bi ga Senat nagradio?“ Oni mu odgovoriše: „Štoga bi on zatražio, to bi odmah i dobio.“ On im reče: „Dajte mi trideset tisuća sestercija i kada rat završi napraviti ćete mi spomenik te pobjede, vrhunskog konja.“ Obećali su mu da će to učiniti, baš kao što je zatražio. On im na to reče: „Ustanite usred noći i svi se naoružajte, ostanite unutar zidina stražarske kule i radite sve što vam kažem.“ Oni poslušahu sve njegove zapovijedi. On je zajahao konja bez sedla i uzeo srp. Mnoge noći zaredom promatrao je tog kralja kako ide u podnožje jednog drva kako bi obavio svoje potrebe, a kada bi mu se kralj približio, sova koja je sjedila na drvetu uvijek bi zapjevala.

Te je večeri otišao izvan grada i skupio travu u svežanj te ga nosio ispred sebe kao štit. Čuvši sovu da pjeva, približio se i ugledao kralja kako prilazi drvetu. Krenuo je prema kralju koji je do sada već obavljao nuždu. Kraljeva pratnja mislila je da je on jedan od njih i počela vikati da se makne s puta kralju. No on je, ne posustajući zbog njih, praveći se da napušta mjesto, došao do kralja, te podsmjehujući im se, svom svojom snagom zgrabio kralja i odnio ga. Došavši do gradskih zidina počeo je vikati: „Izađite i ubijte cijelu kraljevu vojsku jer, evo, ja njega držim ovdje u zatočeništvu.“ Otišavši tamo, dio su ubili, a dio natjerali u bijeg, nakon čega su Rimljani dobili neizmjerenu količinu zlata i srebra. I tako su se pobjedonosno vratili u grad i platili konjaniku prethodno obećano – trideset tisuća sestercija i njemu u spomen podigli pozlaćenog brončanog konja bez sedla, s njime sjedeći na vrhu, produžene desne ruke kojom je uhvatio kralja; na glavi konja spomen ptice čija je pjesma izvoljevala pobjedu, ispod kopita konja ostao je trajno zapamćen taj isti kralj malog rasta, ruku vezanih iza leđa, baš kako ga je uhvatio.“

* Originalni tekst na latinskom nalazi se na <http://www.thelatinlibrary.com/mirabilia.html>. Prijevod je s engleskog jezika. Kinney, 2002. 384. (autoričin prijevod)

Magistar Grgur, *Narratio de mirabilibus urbis Romae**

4. *O drugom kipu.* Ispred papinske palače nalazi se drugi brončani kip, vrlo velik konj i njegov jahač. Njega hodočasnici zovu Teodorikom, rimski narod Konstantinom, a kardinali i klerici Rimske kurije nazivaju ga ili Markom ili Kvintom Kvirinom. Ovaj je pak spomenik, napravljen iznimnom vještinom, u davnini stajao na četiri brončana stupa ispred Jupiterova žrtvenika na Kapitolu, ali je sveti Grgur I. Veliki konjanika i njegova konja dao srušiti, a četiri spomenuta stupa postavio je u crkvu svetog Ivana Lateranskog. Rimljani su pak konjanika s konjem postavili ispred papinske palače. Konj, konjanik i stupovi bili su raskošno pozlaćeni, ali na mnogim mjestima dio zlata skinula je rimska pohlepa, dok je dio uništilo vrijeme. Konjanik sjedi s desnom rukom tako podignutom kao da govori narodu ili mu zapovijeda, a lijevom rukom drži uzde kojima glavu konja tjera na desnu stranu kao da će krenuti na drugu stranu. Malena ptica koju nazivaju kukavicom sjedi između ušiju konja, a pod kopitima konja pritisnut je nekakav patuljak koji predstavlja izvrstan prikaz umiranja i trpljenja. Ovome se prekrasnom djelu dodjeljuju razna imena, kao i različiti razlozi nastanka. Posve ću odbaciti isprazne priče Rimljana i drugih hodočasnika o ovoj stvari i pripisat ću ono podrijetlo ovog djela koje sam doznao od starijih ljudi, kardinala i najučenijih ljudi. Oni koji ga nazivaju Markom, navode ovaj uzrok nastanka.

Kad je kralj Mizenaca – građom neki patuljak, upućen u opaku vještinu vračarskog umijeća bolje nego svi drugi smrtnici – podvrgnuo sebi susjedne kraljeve, napao je Rimsko Kraljevstvo i s njim vodio ratove s povoljnim ishodom. Dakako, svojim je vračarskim umijećem tako zaustavio snagu neprijatelja i oštrinu oružja da su neprijatelji potpuno izgubili hrabrost za borbu, a (njihovo) oružje moć da siječe. Stoga je svojom nadmoći u svakoj bitci prisilio Rimljane da se pouzdaju samo u tabor, a naposljetku ih okružio uskom opsadom. Tako okruženi Rimljani nisu mogli pronaći nikakvu zaštitu.

Onaj spomenuti vrač [kralj] svaki se dan prije zore udaljavao sam iz tabora onoliko koliko se od tabora čuje glas ptice koja doziva, te je sam u polju izvodio vračarsko umijeće i ondje je nekim tajnim riječima i moćima postigao da Rimljani ne mogu skupiti nimalo hrabrosti za pobjedu protiv njega. Kad su to Rimljani otkrili i saznali da on učestalo odlazi iz tabora, otišli su do nekog vrlo odvažnog vojnika imena Marko. Njemu su obećali najveću čast ako se izloži opasnosti da

* Tekst preuzet s: <http://www.thelatinlibrary.com/mirabilia1.html> (prevela Matea Mrgan Kadvolt).

oslobodi grad od opsade te mu obećali vlast u gradu na slobodi i vječni spomen. Kada je to blagonaklono prihvatilo i kada je savez sklopljen, odmah su probili zidine i ispred zidina na onom dijelu gdje je spomenuti kralj obično izlazio, da spomenuti vojnik može izaći sa svojim konjem. Zatim su mu otkrili svoj naum, odnosno da noću, kad izađe, kralja Mizenaca dok izlazi iz tabora ne napadne naoružan, jer mu tako ne bi mogao naškoditi, nego da ga otevši rukom dovede među zidine. S tim se planom u potpunosti složio i usred noći izašao je iz zidina. Dok je budna duha čekao zoru, kukavica je prema običaju pustila glas, to jest znak izlaska sunca. Tad je konjanik time opomenut, popevši se na konja, ugledao kralja koji se prvi put uzalud bavio magijom te je divljim i nenadanim napadom otetog vrača odveo pod zidine. Pred narodom koji se bojao da će se zatočenik osloboditi vraćanjem, ako mu se dopusti vrijeme da govori, ubio ga je pod kopitima svog konja, razbivši ga.

Naime, nitko mu nije mogao naštetiti oružjem. Zatim, kad je kralj umro, otvorivši vrata, napali su uznemirenu vojsku koja je krenula u bijeg i većina je u toj bitci ili zarobljena ili ubijena. Nijedan ratni plijen nije tako obogatio rimsku riznicu pa je zbog važnosti ovog dobročinstva njemu napravljen ranije dogovoreni spomenik. Njemu su pridodali konja, jer se koristio brzim trkom, pticu, jer je navijestila zoru. Patuljka su pak postavili pod kopita konja jer je umro izgažen.

5. *Drugi uzrok nastanka ovog kipa.* Oni pak koji kažu da je to Kvint Kvirin, navode ovaj razlog. U vrijeme kad je državom upravljao Kvint Kvirin, u Salustijevoj palači otvorila se zemlja velikim jazom odakle je izašla sumporna vatra i pokvareni zrak. Iz njih se stvorila užasna kuga koja je ubila veliki dio Rimljana. Budući da je epidemija kuge svakodnevno napredovala zbog raspadanja mrtvih, prema savjetu Apolona, saznali su da se kuga nikad neće zaustaviti, osim ako se netko od Rimljana svojevrijedno ne baci u spomenuti jaz, stavljajući spas naroda ispred svog vlastitog. Stoga su nekog rimskog građanina, plemenitog podrijetla, ali takvog koji je zbog dobi i tromosti provodio život beskoristan samom sebi i gradu, molili da se žrtvuje za spas čitavog grada, uz uvjet da će se njegovo potomstvo obogatiti i doći na položaj moći. On je, potpuno to odbijajući, odgovorio da njemu ništa ne koristi slava potomstva ako on živ uđe u podzemni svijet.

Zatim, kad u čitavom gradu nisu pronašli nikoga tko bi se htio pod ovim uvjetima žrtvovati, Kvint Kvirin je pred skupštinom cijelog grada ovako rekao: „Često sam u neizvjesnim trenucima ratova za državu bio u smrtnoj opasnosti. Sada pak, kad se ne može pronaći nitko tko bi spas naroda stavio ispred vlastitog spasa, ja sam, kao vladar svijeta i gospodar ovog grada, spreman za spas građana ući kroz vrata pakla, a ono što je obećano kukavicama želim da se čvrsto sačuva za moju ženu, djecu i čitavo moje potomstvo.“ I popevši se ispred svih na konja, brzo i bez straha, kao da ide na gozbu, hitrim trkom bacio se u spomenuti ulaz. I odmah je neka ptica, nalik kukavici

odande izašla i jaz zatvori svoja usta te je sva bolest nestala. Oslobođeni tako od tolike kuge, Rimljani su mu zbog najvećeg dobročinstva napravili vječni spomenik. Njemu su dodali konja jer se jahavši na njemu za sve žrtvovao, a pticu pak, koja je izašla iz jame, postavili su između ušiju konja. A patuljka koji je spavao s njegovom ženom, smjestili su pod kopita konja.**

** U zadnjoj se rečenici skriva parafraza priče o Konstantinu, u obliku pučke pjesmice: „Ze Rôm(e) stên an ainem stain, daß er im sein krumbeu bain/ Zertrat mit dem ross(e) gar: wer des nicht glaub', der nem sein war/ Ze Rôm(e) er geworcht stât, als er ain Rômaer' wûrken bat. Rugajuća pjesmica o Konstantinu kao prevarenom mužu. Zapisana je u 13. stoljeću, ali je zasigurno starija. Gramaccini, 1985. 81–82.

Dodatak III.

*Kako su Gostantino i Fiovo bili potučeni od Dinasora, a kršćani pobijedeni, te kako je jedan seljak, čuvar krava, uhvatio Dinasora i vratio cara Gostantina pokorivši Arape**

Govori se da je Fiovo rekao svome stricu [Gonstantinu**]: „Gospodine, hajdemo u rat; ne mogu predugo ostati, moram se vratiti u Francusku jer sam ju osvojio“. Tada izazvaše Dinasora na borbu i objavivše mu rat. Kada je Dinasor primio poruku, skupio je svoju vojsku, a Gostantino svoju. Postrojivši svaki svoju vojsku, krenuli su u bitku, a mnogo je konjanika poginulo na obje strane. No kralj Dinasor bio je toliko snažan i moćan da mu se nitko nije mogao suprotstaviti. Boreći se s Gostantinom, udario ga je tako jako da je pokidao remenje s konja, a Gostantin je pao skupa sa sedlom. Zatim je srušio i Fiova te više nije preostao nijedan plemić kojeg Dinasor nije pobijedio, a tako su i kršćani bili pobijedeni i svi su bježali što su bolje mogli. Na polju su ostali samo Gostantino i Fiovo s mnogim pješacima sa sabljama i štitovima u ruci, a također tako da je mnogo Arapa poginulo. Dok su se kršćani vraćali bježeći pred Dinasorom, koji je držao suprotni dio grada, preko Tibera, prolazili su pored jednog seljaka koji je čuvao svoje volove i krave i koji ih je upitao: „Zašto bježite?“ Oni odgovoriše zato što su poraženi. Seljak ih upita: „Što je s Gostantinom?“, a oni rekoše da je najvjerojatnije zarobljen jer je zbačen s konja. Tada seljak reče: „Pustite me naprijed da vidim toga Dinasora koji je napravio takav pokolj kršćana.“ Oni mu odgovoriše da ne žele više ginuti. Seljak reče: „Po mojem uvjerenju, ako se ne vratite svi ćete poginuti.“ Kada je podigao veliki štap koji je držao u ruci svi od straha krenuše natrag na polje gdje pronađoše Gostantinovog konja bez sedla. Jedan od konjanika reče: „To je Gostantinov konj!“ Tada seljak ode, zajaše toga konja, sa štapom u ruci i u dronjcima i čizmama. Tako je jahao preko polja i govorio konjanicima: „Pokažite mi tog okrutnog Arapa, koji je učinio takvo nasilje nad kršćanima.“ Konjanici su tražili Dinasora pogledom i ugledali ga na polju kako stoji, jer nije imao dobrih konjanika s kojima bi se borio jer ih je sve već pobijedio. Tada mu rekoše: „Vidi, eno onog Arapina koji nas je pobio i porazio.“ Nadalje se priča da je seljak krenuo prema tome kralju, došao pred njega i pitao ga: „Jesi li taj vrag koji je zbacio moga gospodina te usmrtio, zbacio i porazio ostale? Sada znaj da ću te ja kazniti, tako da više nikada nećeš ubijati.“ Kralj ga je slušao i ismijavao ga jer je bio nešto što ovaj do sada nije nikada vidio. Tada mu seljak reče: „Brani se od mene, jer ćeš skončati od ovog štapa. Ili želiš da ja prije

* Andrea da Barberino, 1872. 361–364. (prevela Ana Volarić Mršić).

** Misli se na cara Konstantina.

skončam od tvog koplja?“ Dinasor mu se stalno rugao, no vidjevši da on misli ozbiljno, pomisli u sebi: „Želim ga radije prvi raniti svojim kopljem, nego čekati udarce njegovoga štapa.“ Te reče: „On ionako nema pravoga oružja te ću ga ubiti jednim udarcem.“ Tada seljak reče: „Biraj stranu koju želiš, ili ćeš ti skončati sa mnom ili ćeš dobiti udarac ovim štapom“. A Arapin reče: „Želim prvo ja tebe raniti.“ Seljak mu odgovori: „Sada idi i budi mi na ponos“. I tako se Arapin udalji od njega te se na konju zaleti prema njemu s niskim kopljem, kako bi ga ranio. No, seljak se spretno dočeka i izbjegne udarac kopljem. Tada seljak pruži ruku prema Dinasoru, zbací ga sa sedla, i odvuče protiv njegove volje do vrata Rima. Kada su Rimljani, koji su bili na zidinama vidjeli što se dogodilo, otvoriše vrata i unesoše Arapina. Seljak im zatim strogo zapovijedi da ga dobro čuvaju, znajući da je to onaj koji je potukao Gostantina i druge plemiće te tako pobijedio kršćane. Nakon toga ode iz grada i vrati se na polje, tražeći mjesto na kojem su kršćani bili potučeni. Svojim je štapom krenuo na Arape koje je ranjavao već jednim udarcem. Tako se Arapi razbježaše od straha prema seljaku, a on pak ode do Gostantina i reče: „Evo ti tvoj konj i brani svoje ljude. I znaj da je kralj Dinasor zarobljen i odveden u Rim.“ Kada je to čuo, Gostantin je stao zahvaljivati Bogu, skinuo sedlo s konja, uzeo koplje i krenuo na arapskog konjanika, ubio ga i uzeo mu konja te ga dao Fiovu. (...) Tako krenuše redom ubijati arapske konjanike, njihove konje uzimati za sebe te nastaviše s pokoljom preostalih Arapa koji su ih prije potukli. A seljak se vrati na Tiber gdje je bio ostavio svoje volove i krave, ali ih nije mogao naći. Tako odluči krenuti prema Rimu. Došavši u Rim, raspitao se za svog zarobljenika, a čovjek s kojim je razgovarao mu reče: „Čekaj da dođe Gostantin, od njega ćeš dobiti sve što želiš.“ Priča se da je Gostantin nakon što je pobijedio Arape, ušao u Rim s velikim počastima i slavljem i s mnogo zarobljenika. Veliko je bilo slavlje za cijeli kršćanski puk. Nadalje, priča kaže da je seljak došao pred Gostantina i rekao mu: „Ili mi vrati zarobljenika ili mi vrati moje krave i volove koje sam izgubio zbog tebe.“ A Gostantin mu odgovori: „Ja ću se pobrinuti za svu stoku koju si izgubio, stostruko, a želim ti darovati i lijepi grad, učiniti te gospodinom za svagda.“ A seljak mu odgovori: „Znaj [Gostantine], ja ne želim ni gospodske časti, ni grada, jer se o tome ne bih znao brinuti. Stoga, učini kako ti se sviđi.“ Tada ga Gostantin obuče u svoje halje, i poštivao ga je više od svih drugih baruna. Naručio je najbolje zlatare, dao je saliti konja od mjedi, a na njemu seljaka sa štapom i čizmama, sve od mjedi i bez sedla. I svatko tko dođe u Rim, može ga vidjeti i toliko je poznat, kao malo tko na svijetu.

Dodatak IV.

Popis scena sa friza stupa Marka Aurelija*

- | | |
|---------|--|
| I. | Kuće, palisade i stražarnice uz Dunav |
| II. | Rimski brodovi na Dunavu |
| III. | Personifikacija Dunava, prelazak mosta |
| IV. | <i>Adlocutio</i> |
| V. | Marširanje prema rimskom taboru |
| VI. | <i>Lustratio exercitus</i> |
| VII. | Dolazak rimskih trupa u napušteno germansko selo |
| VIII. | Barbari na konju sprovedeni do Marka Aurelija |
| IX. | <i>Adlocutio</i> |
| X. | Germani brane riječni prijelaz |
| XI. | Čudo munje |
| XII. | Sukob Rimljana i Germana za vlasništvo nad stadom |
| XIII. | <i>Sacrificium</i> |
| XIV. | Marko Aurelije promatra dolazak konjice |
| XV. | Juriš |
| XVI. | Čudo kiše |
| XVII. | <i>Deditio</i> |
| XVIII. | Borba ispred kuće germanskog vođe |
| XIX. | Bijeg germanskog vođe i zarobljavanje njegove žene |
| XX. | Razaranje sela |
| XXI. | Zatvorenici dovedeni pred Marka Aurelija |
| XXII. | Pregovori Marka Aurelija i Germana |
| XXIII. | Rimljani i Germani kao saveznici u sukobu s drugim barbarskim plemenom |
| XXIV. | Rimljani odbijaju napad s leđa novopridošlog barbarskog plemena |
| XXV. | Zatvorenici tog plemena dovedeni pred Marka Aurelija |
| XXVI. | Marko Aurelije savjetuje se s ratnim vijećem |
| XXVII. | Juriš Marka Aurelija i njegove pratnje |
| XXVIII. | Suzbijanje otpora i prelaženje rijeke |

* Vidi Caprino, 1955. 81–117.; Kovács, 2009. 169–176. (uz određene preinake autorice).

- XXIX. *Sacrificium*
- XXX. *Sacrificium*
- XXXI. Marko Aurelije uspostavlja savezništvo s vođama dvaju barbarskih plemena
- XXXII. Pokretanje i zaustavljanje marša
- XXXIII. Marko Aurelije predvodi juriš prema rijeci
- XXXIV. Rimski vojnici brodovima prelaze rijeku
- XXXV. Marko Aurelije zapovijeda napad
- XXXVI. Juriš rimske vojske
- XXXVII. Marko Aurelije nadgleda juriš pred svojim šatorom
- XXXVIII. Marko Aurelije zaustavlja juriš
- XXXIX. Marko Aurelije dolazi do vojnog kampa vojska opire neprijateljskom napadu
- XL. Neprijatelji mole za milost
- XLI. *Deditio* Germanskog vođe
- XLII. Svečanost u rimskom taboru
- XLIII. Rimljani napadaju germarsku nastambu
- XLIV. Juriš rimske vojske
- XLV. Bjegunci se predaju Marku Aureliju
- XLVI. Razaranje sela
- XLVII. Bijeg barbara
- XLVIII. Potjera za barbarima u močvari
- XLIX. Marko Aurelije prima izaslanike dva barbarska plemena
- L. Bijeg barbara iz rimskog tabora
- LI. Pregovori Marka Aurelija i vođe Germana
- LII. Borba
- LIII. *Deditio*
- LIV. Napad na germansku utvrdu
- LV. *Adlocutio* i božica Viktorija
- LVI. Marko Aurelije prima barbare
- LVII. Borba s barbarima u šumi
- LVIII. Germani predaju oružje
- LIX. Germani sprovedeni do rijeke
- LX. Barbarski zarobljenici pred Markom Aurelijem
- LXI. Dekapitacija najvećih kriminalaca
- LXII. Germani pred vojnim vijećem

LXIII.	Borba Rimljana i Germana
LXIV.	Zarobljavanje barbarskih vođa i zapljena stoke
LXV.	Dolazak rimske konjice
LXVI.	Pokazivanje dekapitiranih glava i dovođenje zarobljenika Marku Aureliju
LXVII.	Juriš rimske vojske
LXVIII.	Ubijanje odbjeglih barbara u klancu
LXIX.	Protjerivanje barbara
LXX.	Borba u nazočnosti Marka Aurelija
LXXI.	Razaranje barbarskog sela
LXXII.	Potjera za bjegunacima
LXXIII.	Zarobljavanje žena i zapljena stoke
LXXIV.	Vojna parada pred Markom Aurelijem
LXXV.	<i>Sacrificium</i>
LXXVI.	Juriš rimske vojske
LXXVII.	Zarobljavanje germanskih vođa
LXXVIII.	Okupljanje trupa, prelazak mosta, Marko Aurelije i vojno vijeće
LXXIX.	Sukob s barbarima
LXXX.	Marko Aurelije sa savjetnicima ispred rimskog tabora
LXXXI.	Prelazak rijeke brodom
LXXXII.	Izgradnja tabora
LXXXIII.	<i>Adlocutio</i>
LXXXIV.	Vojska prelazi most
LXXXV.	Odvođenje zarobljenih žena
LXXXVI.	Marko Aurelije prima glasnika
LXXXVII.	Marko Aurelije se vraća u tabor
LXXXVIII.	Zarobljavanje barbarskog vođe i njegove pratnje
LXXXIX.	Rimska vojska svladava barbare uz rijeku
XC.	Dolazak Marka Aurelija, njegove pratnje i rimske vojske
CXI.	Dva barbarska glasnika na konjima pred Markom Aurelijem
CXII.	Rimska konjica rastjeruje barbare
XCIII.	Marko Aurelije s vojnicima i zaprežnim kolima s vojnom opremom
XCIV.	Izgradnja tabora
XCV.	Juriš
XCVI.	<i>Adlocutio</i>

- XCVII. Barbarski poraz, zarobljavanje žena i djece
- XCVIII. Uništenje sela u prisutnosti Marka Aurelija i njegovih savjetnika
- XCIX. Vojnici konjice i pješadije ubijaju stanovnike
- C. *Adlocutio*
- CI. Razgovor Marka Aurelija i njegovih savjetnika, dolazak glasnika
- CII. Uništenje barbarskog sela i zarobljavanje žena
- CIII. Dolazak Marka Aurelija s postrojbama legionara i konjice
- CIV. Zarobljavanje barbarskih žena
- CV. Poraz barbara
- CVI. Dolazak Marka Aurelija
- CVII. Dolazak barbarskog glasnika pred Marka Aurelija
- CVIII. Marko Aurelije s vojskom prelazi most
- CIX. Vojska izbija iz opkoljenog rimskog tabora i poražava barbare
- CX. Dovođenje stoke u tabor
- CXI. Marko Aurelije na konju s vojskom prelazi most
- CXII. *Deditio*
- CXIII. Odmor rimskih trupa uz potok
- CXIV. *Deditio*
- CXV. Protjerivanje barbara
- CXVI. Zarobljavanje bjegunaca i zapljena stoke

1. Accardo, Giorgio, »Von der Restaurierung zur Kopie: ein Modell für die Zukunft«, u: Detlev von der Burg (ur.), *Marc Aurel: der Reiter auf dem Kapitol*, München, Hirmer, 1999. 140–175.
2. Ackerman, James, *The Architecture of Michelangelo*, New York, Viking Press, 1961.
3. Albertson, Fred, »The Creation and Dissemination of Roman Imperial Portrait Types: The Case of Marcus Aurelius Type IV«, *Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts* 119 (2004.), 259–306.
4. Alchermes, Joseph, »Spolia in Roman Cities of the Late Empire: Legislative Rationales and Architectural Reuse«, *Dumbarton Oaks Papers* 48 (1994.), 167–178.
5. Amico, Leonard, »Antico's 'Bust of the Young Marcus Aurelius'«, *The J. Paul Getty Museum Journal* 16 (1988.), 95–104.
6. Angelicoussis, Elizabeth, »The panel reliefs of Marcus Aurelius«, *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Römische Abteilung (RM)* 91 (1984.), 141–205.
7. Angelicoussis, Elisabeth, *The Holkham Collection of Classical Sculptures*, Mainz, Philipp von Zabern, 2001.
8. Angelis d'Ossat, Guglielmo de, »Il Marco Aurelio nella piazza del Campidoglio«, u: Alessandra Melucco Vaccaro, Anna Mura Sommella (ur.), *Marco Aurelio. Storia di un monumento e del suo restauro*, Milano, Silvana Editoriale, 1989. 157–176.
9. Argan, Giulio Carlo, »Dentro o fuori?«, u: Alessandra Melucco Vaccaro, Anna Mura Sommella (ur.), *Marco Aurelio. Storia di un monumento e del suo restauro*, Milano, Silvana Editoriale, 1989. 13–15.
10. Aurelije, Marko, Samomu sebi (preveo Milanović, Zvonimir) Zagreb, Cid, 1996.
11. Aymard, Jacques, »L' 'Adventus' de Marc-Aurèle sur l'arc de Constantin«, *Revue des Études Anciennes* 52 (1950.), 71–76.
12. Bandinelli, Ranuccio Bianchi, *Rome, the Centre of Power. Roman Art to AD 200*, London, Thames & Hudson, 1970.
13. Barberino, Andrea da, »Il libro delle storie di Fioravante«, u: Pio Rajna (ur.), *I Reali di Francia (Volume I)*, Bologna, Gaetano Romagnoli, 1872. 331–491. [prvi zapis 1315. – 1340.].
14. Baronius, Caesar, *Annales ecclesiastici*, Tomus X., Antwerpen, Officina Plantiniana, 1618. [prvo izdanje 1588. – 1607.].
15. Baskett, John, *The Horse in Art*, New Haven; London, Yale University Press, 2006.

16. Bazano, Iohannis de, »Chronicon Mutinense«, u: Ludovico Antonio Muratori (ur.), *Rerum Italicarum Scriptores (Tomo XV, Parte IV.)*, Bologna, Nicola Zanichelli, 1919. [izvorni tekst iz 1347.].
17. Beard, Mary, *The Roman Triumph*, Massachusetts, Cambridge; London, Harvard University Press, 2009.
18. Becatti, Giovanni, *La colonna coclide istoriata. Problemi storici, iconografici, stilistici*, Roma, L'Erma di Bretschneider, 1960.
19. Beckmann, Martin, *The Battle Scenes on the Column of Marcus Aurelius*, doktorski rad, McMaster University, 2003.
20. Beckmann, Martin, *The Column of Marcus Aurelius. The Genesis & Meaning of a Roman Imperial Monument*, North Carolina, University of North Carolina Press, 2011.
21. Bedon, Anna, »Piazza del Campidoglio«, u: Mauro Mussolin, Clara Altavista (ur.), *Michelangelo architetto a Roma*, Milano, Silvana Editoriale, 2009. 128–138.
22. Benson, Robert Louis, »Political Renovatio: Two Models from Roman Antiquity«, u: Robert Louis Benson, Giles Constable, Carol Dana Lanham (ur.), *Renaissance and Renewal in the Twelfth Century*, Toronto, University of Toronto Press, 1991. 339–387.
23. Berenson, Bernard, *The Arch of Constantine. Or, The Decline of Form*, London, Chapman & Hall, 1954.
24. Bergmann, Marianne, *Marc Aurel*, Liebieghaus Monographie, Frankfurt am Main, Band 2, Herbert Beck und Peter Bol, 1978.
25. Birley, Anthony Richard, *Marcus Aurelius. A Biography*, New York, Routledge, 1987.
26. Birley, Anthony Richard, »Marcus' Life as Emperor«, u: Marcel van Ackeren (ur.), *A Companion to Marcus Aurelius*, Chichester, John Wiley & Sons, 2012. 155–171.
27. Boatwright, Mary Taliaferro, »Faustina the Younger, 'Mater Castrorum'«, u: Regula Frei-Stolba, Anne Bielman, Olivier Bianchi (ur.), *Les femmes antiques entre sphère privée et sphère publique*, Bern, Peter Lang, 2003. 249–268.
28. Boschung, Dietrich, (a) »The Portraits. A Short Introduction«, u: Marcel van Ackeren (ur.), *A Companion to Marcus Aurelius*, Chichester, John Wiley & Sons, 2012. 294–305.
29. Boschung, Dietrich, (b) »The Reliefs. Representation of Marcus Aurelius' Deeds«, u: Marcel van Ackeren (ur.), *A Companion to Marcus Aurelius*, Chichester, John Wiley & Sons, 2012. 305–315.
30. Brandenburg, Hugo, »The Use of Older Elements in the Architecture of Fourth and Fifth-Century Rome: A Contribution to the Evaluation of 'Spolia'«, u: Richard Brilliant, Dale Kinney (ur.), *Reuse Value: Spolia and Appropriation in Art and Architecture from Constantine to Sherrie Levine*, London; New York, Routledge, 2016. 53–75.

31. Brenk, Beat, »Spolia from Constantine to Charlemagne: Aesthetics versus Ideology«, *Dumbarton Oaks Papers, Studies on Art and Archeology in Honor of Ernst Kitzinger on His Seventy-Fifth Birthday* 41 (1987.), 103–109.
32. Brilliant, Richard, *Gesture and rank in Roman art: the use of gestures to denote status in Roman sculpture and coinage*, New Haven, The Academy, 1963.
33. Brilliant, Richard, *Roman art from the Republic to Constantine*, Newton Abbot, Readers Union Group of Book Clubs, 1974.
34. Brilliant, Richard, »Hairiness. A Matter of Style and Substance in Roman Portraits«, *Studies in the History of Art* 43 (1993.), 302–312.
35. Brilliant, Richard, »The Column of Marcus Aurelius Re-Viewed«, *Journal of Roman Archaeology* 15 (2002.), 499–506.
36. Buddensieg, Tilmann, »Zum Statuenprogramm im Kapitolsplan Pauls III.«, *Zeitschrift Für Kunstgeschichte* 32 (1969.), 177–228.
37. Calandra, Elena, »Villa Adriana scenario del potere«, u: Rizzi, Marco (ur.), *Hadrijan and the Cristians*, Berlin, Walter de Gruyter, 2010. 21–50.
38. Capraris, Francesca de, »L'arco di Costantino. Due problemi«, *Rendiconti. Atti della Accademia Nazionale dei Lincei* 14 (2003.), 467–491.
39. Caprino, Catia, »I rilievi della colonna. La guerra germanica e sarmatica«, u: Catia Caprino, Antonio Maria Colini, Giuseppe Gatti, Massimo Pallottino, Pietro Romanelli (ur.), *La colonna di Marco Aurelio*, Roma, L'Erma di Bretschneider, 1955. 81–117.
40. Cassius, Dio, Roman History, http://penelope.uchicago.edu/Thayer/E/Roman/Texts/Cassius_Dio/72*.html (pregledano 29. srpnja 2018.) [prvo izdanje 2./3. stoljeće – 1220.].
41. Chamay, Jacques, »Milliare«, u: *Bronze et or: visages de Marc Aurèle : empereur, capitaine, moraliste*, katalog izložbe (Genève, Musée d'art et d'histoire, 19.4.–14.07), (ur.), Jacques Chamay et al., Genève, Musée d'art et d'histoire, 122–128.
42. Claridge, Amanda, »Postscript: Further considerations on the carving of the frieze on the Column of Marcus Aurelius«, *Journal of Roman Archaeology* 18 (2005.), 313–16.
43. Cleland, Liza; Davies, Glenys; Lewellyn-Jones, Lloyd, *Greek and Roman Dress from A to Z*, London; New York, Routledge, 2007.
44. Collins, Amanda, *Greater Than Emperor. Cola Di Rienzo (ca. 1313-54) and the World of Fourteenth-century Rome*, Michigan, University of Michigan Press, 2002.
45. Davies, Penelope, *Death and the Emperor: Roman Imperial Funerary Monuments from Augustus to Marcus Aurelius*, Austin, University of Texas Press, 2000.

46. Dobiáš, Josef, »Les problèmes chronologiques de la colonne de Marc Aurèle à Rome«, *Charisteria Francisco Novotny octogenario oblata* 90 (1962.) 161–174.
47. Domaszewski, Alfred von, *Die Religion des römischen Heeres*, Trier, Verlag Der Fr. Lintz'schen Buchhandlung, 1895.
48. Elsner, Jaś, *Imperial Rome and Christian Triumph: The Art of the Roman Empire AD 100-450*, New York, Oxford University Press, 1998.
49. Elsner, Jaś, (a)»From the Culture of Spolia to the Cult of Relics: The Arch of Constantine and the Genesis of Late Antique Forms«, *Papers of the British School at Rome* 68 (2000.), 149–184.
50. Elsner, Jaś, (b)»Frontality in the column of Marcus Aurelius«, u: John Scheid, Valérie Huet (ur.), *Autour de la colonne Aurélienne. Geste et image sur la colonne de Marc Aurèle à Rome*, Brepols, Turnhout, 2000. 251–264.
51. Fabre Paul; Duchesne, Louis (ur.), *Le Liber censuum de l'Église romaine*, Paris, Ernest Thorin, 1889. [prvo izdanje 1192.]
52. Fea, Carlo; Winckelmann, Johann Joachim, *Miscellanea filologica critica e antiquaria dell'avvocato Carlo Fea: che contiene specialmente notizie di scavi di antichità, Tomo Secundo*, Roma, Tipografia di Crispino Puccinelli, 1836.
53. Fejfer, Jane, *Roman Portraits in Context*, Berlin, Walter de Gruyter, 2008.
54. Ferroni, Angela Maria; Sacco, Francesco, »Il basamento di Marco Aurelio. Una lettura archeologica«, u: Alessandra Melucco Vaccaro, Anna Mura Sommella (ur.), *Marco Aurelio. Storia di un monumento e del suo restauro*, Milano, Silvana Editoriale, 1989. 195–207.
55. Ferris, Iain, *Hate and War. The Column of Marcus Aurelius*, Gloucestershire, History Press, 2009.
56. Ferris, Iain, *The Arch of Constantine. Inspired by the Divine*, Gloucestershire, Amberley Publishing Limited, 2014.
57. Fiorentino, Paola, »Restoration of the Monument of Marcus Aurelius: Facts and Comments«, u: David Scott, Jerry Podany, Brian Considine (ur.), *Ancient & Historic Metals: Conservation and Scientific Research*, Los Angeles, Getty Publications, 1994. 21–31.
58. Fittschen, Klaus, *Prinzenbildnisse antoninischer Zeit*, Mainz, Philipp von Zabern, 1990.
59. Forgét, Ann-Marie Sharon, *The Roman Captive. An Iconographical and Cultural Study*, diplomski rad, Victoria, University of Victoria, 1996.
60. Frothingham, Arthur Lincoln, »Who Built the Arch of Constantine? III. The Attic«, *American Journal of Archaeology* 19 (1915.), 1–12.
61. Giroire, Cécile; Roger, Daniel, *Roman Art from the Louvre*, Manchester, Hudson Hills Press, 2007.
62. Göbl, Robert, »REX ... DATVS. Ein Kapitel von der Interpretation numismatischer Zeugnisse und ihren Grundlagen«, *Rheinisches Museum für Philologie* 104 (1961.), 70–80.

63. Graf, Arturo, *Roma nella memoria e nelle immaginazioni del medio evo, Volume II*, Paris, Ermanno Loescher, 1883.
64. Gramaccini, Norberto, »Die Umwertung der Antike. Zur Rezeption des Marc Aurel in Mittelalter und Renaissance«, u: *Natur und Antike in der Renaissance*, katalog izložbe (Frankfurt am Main, *Liebieghaus* – Museum alter Plastik, 5.12.1985.–2.5.1986.), (ur.). Sybille Ebert-Schifferer, Frankfurt am Main, *Liebieghaus*, 1985. 51–83.
65. Gregorius, Magister, *Narratio de Mirabilibus Urbis Romae*, <http://www.thelatinlibrary.com/mirabilia1.html> (pregledano 27. travnja 2018.) [prvo izdanje 1200. – 1220.].
66. Groeling, Cindy, *Kaiser Marc Aurel: Abbild und Vorbild eines Herrscherideals - Ein Beitrag zur Rezeption der Antike*, München, VDM Verlag Müller, 2007.
67. Haines, Charles Reginald, *The communings with himself of Marcus Aurelius Antoninus, emperor of Rome, together with his speeches and saying*, London, Heinemann; New York, Putnam's Sons in 1916.
68. Hamberg, Per Gustaf, *Studies in Roman imperial art: with special reference to the state reliefs of the second century*, Uppsala, Almqvist & Wiksells boktryckeri aktiebolag, 1945.
69. Hannestad, Niels, *Roman Art and Imperial Policy*, Aarhus, Aarhus University Press, 1988.
70. Herklotz, Ingo, »Der Campus Lateranensis im Mittelalter«, *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte* 22 (1985.), 1–43.
71. Hochuli-Gysel, Anne, »Le buste en or de Marc Aurèle«, u: *Bronze et or: visages de Marc Aurèle : empereur, capitaine, moraliste*, katalog izložbe (Genève, Musée d'art et d'histoire, 19.4.–14.07), (ur.) Jacques Chamay et al., Genève, Musée d'art et d'histoire, 117–121.
72. Holford-Strevens, Leo, »Cultural and Intellectual Background and Development«, u: Marcel van Ackeren (ur.), *A Companion to Marcus Aurelius*, Chichester, John Wiley & Sons, 2012. 110–139.
73. Hölscher, Tonio, »Die Säule des Marcus Aurelius. Narrative Struktur und ideologische Botschaft«, u: John Scheid, Valérie Huet (ur.), *Autour de la colonne Aurélienne. Geste et image sur la colonne de Marc Aurèle à Rome*, Turnhout, Brepols, 2000. 89–105.
74. Hölscher, Tonio, »Roman Historical Representations«, u: Barbara Elizabeth Borg (ur.), *A Companion to Roman Art*, Chichester, John Wiley & Sons, 2015. 34–52.
75. Huet, Valérie, »La colonne aurélienne: contexte spatial et historiographie«, u: John Scheid, Valérie Huet (ur.), *Autour de la colonne Aurélienne. Geste et image sur la colonne de Marc Aurèle à Rome*, Turnhout, Brepols, 2000. 107–130.
76. Jordan, Henri; Hülsen, Christian, *Topographie der Stadt Rom im Alterthum*, Berlin, Weidmannsche Buchhandlung, 1871.

77. Jones, Henry Stuart, »Notes in Roman Historical Sculptures«, *Papers of the British School at Rome*, 3 (1905.), 215–71.
78. Jones, Mark Wilson, »Genesis and Mimesis: The Design of the Arch of Constantine in Rome«, *Journal of the Society of Architectural Historians*, 59, (2000.), 50–77.
79. Kinney, Dale, »Rape or Restitution of the Past? Interpreting 'Spolia'«, u: Susan Clare Scott (ur.), *The Art of Interpreting - Volume 9*, Pennsylvania, Pennsylvania State University, 1995. 53–67.
80. Kinney, Dale, »'Spolia. Damnatio' and 'Renovatio Memoriae'«, *Memoirs of the American Academy in Rome*, 42 (1997.), 117–148.
81. Kinney, Dale, »The horse, the king and the cuckoo: medieval narrations of the statue of Marcus Aurelius«, *Word & Image* 18 (2002.), 372–398.
82. Kleiner, Diana Elizabeth Edelman, *Roman Sculpture*, New Haven, Yale University Press, 1992.
83. Kleiner, Diana Elizabeth Edelman, »Arch of Constantine«, u: Nancy Thomson de Grummond (ur.), *Encyclopedia of the History of Classical Archaeology*, London; New York, Routledge, 2015. 66–68.
84. Kleiner, Fred Scott, *A History of Roman Art*, Boston, Cengage Learning, 2010.
85. Klose, Christoph, »A Farewell to Methods? Imperial 'adventus-scenes' and Interpretations of Roman Historical Reliefs«, *Fresh Perspectives on Graeco-Roman Visual Culture. Proceedings of an International Conference at Humboldt-Universität*, Berlin, 2013. | 2015. | 99–116.
86. Knauer, Elfriede Regina, »Multa egit cum regibus et pacem confirmavit. The Date of the Equestrian Statue of Marcus Aurelius«, *Römische Mitteilungen* 97 (1990.), 277–306.
87. Knauer, Elfriede Regina, »Equestrian statue of Marcus Aurelius« u: Nancy Thomson de Grummond (ur.), *Encyclopedia of the History of Classical Archaeology*, London; New York, Routledge, 2015. 720–722.
88. Kovács, Péter, *Marcus Aurelius Rain Miracle and Marcomannic Wars*, Leiden; Boston, Brill, 2009.
89. Kovács, Péter, »Epigraphic Records«, u: Marcel van Ackeren (ur.), *A Companion to Marcus Aurelius*, Chichester, John Wiley & Sons, 2012. 77–93.
90. Künzle, Paul, »Die Aufstellung des Reiters vom Lateran durch Michelangelo«, *Römische. Forschungen der Bibliotheca Hertziana* 6 (1961.), 255–270.
91. Lachenal, Lucilla de, »Il monumento nel Medioevo fino al suo trasferimento in Campidoglio«, u: Alessandra Melucco Vaccaro, Anna Mura Sommella (ur.), *Marco Aurelio. Storia di un monumento e del suo restauro*, Milano, Silvana Editoriale, 1989. 129–157.
92. Lansford, Tyler, *The Latin Inscriptions of Rome: A Walking Guide*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 2011.

93. Laubscher, Hans Peter, »Arcus Novus«, u: Lawrence Richardson Jr. (ur.), *A New Topographical Dictionary of Ancient Rome*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1992.
94. Leti, Gregorio, *The Life of Pope Sixtus the Fifth*, Dublin, Cotter and Flin, 1766.
95. Liverani, Paolo, »Monumenti di epoca classica nel Patriarchio e nel Campo Lateranense«, u: Carlo Pietrangeli (ur.), *Il Palazzo apostolico lateranense*, Firenze, 1991. 107-120.
96. Liverani, Paolo, »Reading Spolia in Late Antiquity and Contemporary Perception«, u: Richard Brilliant, Dale Kinney (ur.), *Reuse Value: Spolia and Appropriation in Art and Architecture from Constantine to Sherrie Levine*, London; New York, Routledge, 2016. 33–53.
97. Marabelli, Maurizio, »The Monument of Marcus Aurelius: Research and Conservation«, u: David Scott, Jerry Podany, Brian Considine (ur.), *Ancient & Historic Metals: Conservation and Scientific Research*, Getty Publications, 1994. 1–20.
98. Masiani Renato; Tocci, Cesare, »Ancient and Modern Restorations for the Column of Marcus Aurelius in Rome«, *International Journal of Architectural Heritage*, 6 (2011.) 542–561.
99. Maxfield, Valerie Amy, *The Military Decorations of the Roman Army*, Berkeley; Los Angeles, University of California Press, 1981.
100. Muratori, Lodovico Antonio (ur.), *Rerum italicarum scriptores*, Tomo II, Pars II., Milano, Typographia Societatis Palatinae in Regia Curia, 1726. [napisano 996.]
101. Vaccaro, Alessandra Melucco, »Il monumento equestre di Marco Aurelio: restauro e riuso«, u: Alessandra Melucco Vaccaro, Anna Mura Sommella (ur.), *Marco Aurelio. Storia di un monumento e del suo restauro*, Milano, Silvana Editoriale, 1989. 211–253.
102. Masheck, Joseph, Adolf Loos. *The Art of Architecture*, London, I.B. Tauris, 2013.
103. Mesihović, Salmedin, *ORBIS ROMANVS. Udžbenik za historiju klasične rimske civilizacije*, Sarajevo, autorsko izdanje, 2015.
104. Michaelis, Adolf, *Ancient Marbles in Great Britain*, Cambridge, CUP Archive, 1884.
105. Micheli, Mario, »Le tecniche di esecuzione e gli interventi di riparazione«, u: Alessandra Melucco Vaccaro, Anna Mura Sommella (ur.), *Marco Aurelio. Storia di un monumento e del suo restauro*, Milano, Silvana Editoriale, 1989. 253–263.
106. Monti, Maria Elisa Tittoni; Contardi, Bruno, »Il restauro del basamento di Michelangelo per Marco Aurelio. Michelangelo, 1538.«, *Bollettino dei Musei comunali di Roma. Nuova serie*, Roma, Amici dei Musei di Roma 6 (1992.), 5–41.
107. Nelis-Clément, Jocelyne, »Non-Commissioned Officers, NCOs: Principate«, u: Yann Le Bohec (ur.), *The Imperial Roman Army (EAS-POL)*, Chichester, John Wiley & Sons, 2015. 687–691.

108. Nickel, Helmut, »The Emperor's New Saddle Cloth: The Ephippium of the Equestrian Statue of Marcus Aurelius«, *Metropolitan Museum Journal* 24 (1989.), 17.–24.
109. Noreña, Carlos Federico, *Imperial Ideals in the Roman West: Representation, Circulation, Power*, Cambridge, Cambridge University Press, 2011.
110. Oliver, James Henry, *The Sacred Gerusia*, Baltimore, American School of Classical Studies at Athens, J. H. Furst Company, 1941.
111. Orlin, Eric (ur.), *Routledge Encyclopedia of Ancient Mediterranean Religions*, London; New York, Routledge, 2015.
112. Palladio, Andrea, *I quattro libri dell'architettura*, Venetia, Domenico di Franceschi, 1570.
113. Pallottino, Massimo, »Per la protezione e conservazione suo trasferimento in Campidoglio del grande simbolo di Roma«, u: Alessandra Melucco Vaccaro, Anna Mura Sommella (ur.), *Marco Aurelio. Storia di un monumento e del suo restauro*, Milano, Silvana Editoriale, 1989. 15–19.
114. Pallottino, Massimo, »Studi sull'Arte Romana: L'orientamento stilistico della scultura Aureliana«, *Le Arti* 1 (1938-1939.), 32–36.
115. Panciroli, Guido, »De Qvazvordecim Regionibvs Vrbis Romae«, u: Guido Panciroli (ur.), *Notitia Dignitatum, Utriusque Imperii Orientis Scilicet Et Occidentis*, Genevae, Excudebat Stephanus Gamonetus, 1623. 159–196. [prvo izdanje 1602.]
116. Peirce, Philip, »The Arch of Constantine: Propaganda and Ideology in Late Roman Art«, *Art History*, 12 (1989.), 387–418.
117. Pensabene, Patrizio, »The Arch of Constantine. Marble Samples«, u: Norman Herz and Marc Waelkens (ur.), *Classical Marble. Geochemistry, Technology, Trade*, Leiden; Boston, 1988. 411–418.
118. Pensabene, Patrizio, *Ostiensium marmorum decus et decor: studi architettonici, decorativi e archeometrici*, Roma, L'erma di Bretschneider, 2007.
119. Petersen, Eugen, »Die Attikareliefs am Constantinsbogen«, *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Römische Abteilung (RM)* 5 (1890.), 73–76.
120. Petersen, Eugen, Alfred von Domaszewski, Guglielmo Calderini, *Die Marcus-Säule auf Piazza Colonna in Rom*, München, Bruckmann, 1896.
121. Petty, William, *A Catalogue of the Lansdowne Marbles*, London, William Bulmer and co. Cleveland-Bow; St. William Bulmer and co. Cleveland-Bow; St. James's, 1810.
122. Pirson, Felix, »Style and Message on the Column of Marcus Aurelius«, *Papers of the British School at Rome* 64 (1996.), 139–179.

123. Pitts, Lynn, »Relations between Rome and the German 'Kings' on the Middle Danube in the First to Fourth Centuries A.D. «, *The Journal of Roman Studies* 79 (1989.), 45–58.
124. Platner, Samuel; Ashby, Thomas, *A topographical dictionary of Ancient Rome*, Oxford, Oxford University Press, 1929.
125. Pohlsander, Hans, *The Emperor Constantine*, London; New York, Routledge, 2004.
126. Presicce, Claudio Parisi, »Le asimmetrie della statua equestre di Marco Aurelio. di esecuzione e osservazione. Un'ipotesi sul contesto originario«, u: Alessandra Melucco Vaccaro, Anna Mura Sommella (ur.), *Marco Aurelio. Storia di un monumento e del suo restauro*, Milano, Silvana Editoriale, 1989. 103–129.
127. Presicce, Claudio Parisi, *The Equestrian Statue of Marcus Aurelius in Campidoglio*, Milano, Amilicare Pizzi, 1990.
128. Presicce, Claudio Parisi, »Michelangelo e la decorazione scultorea della piazza Capitolina«, u: Mauro Mussolin, Clara Altavista (ur.), *Michelangelo architetto a Roma*, Milano, Silvana Editoriale, 2009. 142–157.
129. Rendić-Miočević, Ante, »Rimska potretna plastika iz zbirke L. Nugenta u zagrebačkom arheološkome muzeju i pomorskom i povijesnome muzeju hrvatskog primorja u Rijeci«, *Vjesnik Arheološkog muzeja u Zagrebu* 24/25 (1992.), 77–110.
130. Richardson, Carol Mary, *Reclaiming Rome. Cardinals in the Fifteenth Century*, Leiden; Boston, Brill, 2009.
131. Richter, Gisela; Ridgway, Brunilde; Stewart, Andrew, »Nike of Paionios«, u: Nancy Thomson de Grummond (ur.), *Encyclopedia of the History of Classical Archaeology*, London; New York, Routledge, 2015. 806.
132. Robinson, Ian Stuart, *Authority and Resistance in the Investiture Contest. The Polemical Literature of the Late Eleventh Century*, Manchester, Manchester University Press, 1978.
133. Rodocanachi, Emmanuel, *The Roman Capitol in Ancient and Modern Times*, London, William Heinemann, 1906.
134. Ryberg, Inez Scott, *Panel Reliefs of Marcus Aurelius*, New York, Archaeological Institute of America, Vassar College, 1967.
135. Ryberg, Inez Scott, »Rites of the State Religion in Roman Art«, *Memoirs of the American Academy in Rome*, 22 (1995.), 1–227.
136. Savvopoulos, Kyriakos; Bianchi, Robert Steven, *Alexandrian Sculpture in the Graeco-Roman Museum*, Alexandria, Bibliotheca Alexandrina, 2012.

137. Schwarz, Amy, »Eternal Rome and Cola di Rienzo's Show of Power«, u: *Wim Hüskens, Laurie Postlewaite (ur.), Acts and Texts. Performance and Ritual in the Middle Ages and the Renaissance*, Amsterdam; New York, Rodopi, 2007. 63–76.
138. Sebesta, Judith Lynn; Bonfante, Larissa (ur.), *The World of Roman Costume*, Madison, University of Wisconsin Press, 2001.
139. Sieveking, Johannes, »Das römische Relief«, *Festschrift Paul Arndt zu seinem 60. Geburtstage dargebracht von seinen Münchener Freunden*, München, 1925. 14–35.
140. Smithers, Tamara, »SPQR / CAPITOLIVM RESTITVIT: The Renovatio of the Campidoglio and Michelangelo's Use of the Giant Order«, u: Gregory Smith and Jan Gadeyne (ur.), *Perspectives on public space in Rome, from antiquity to the present day*, London; New York, Routledge, 2016.
141. Sobocinski, Melanie Grunow, *Porta Triumphalis and Fortuna Redux. Reconsidering the Evidence, Memoirs of the American Academy in Rome* 54 (2009.), 135–164.
142. Sommella, Anna Mura, »Il monumento di Marco Aurelio in Campidoglio e la trasformazione del Palazzo Senatorio alla meta del Cinquecento« u: Alessandra Melucco Vaccaro, Anna Mura Sommella (ur.) *Marco Aurelio. Storia di un monumento e del suo restauro*, Milano, Silvana Editoriale, 1989. 177–195.
143. Stewart, Peter, »The Equestrian Statue of Marcus Aurelius«, u: Marcel van Ackeren (ur.), *A Companion to Marcus Aurelius*, Chichester, John Wiley & Sons, 2012. 264–277.
144. Strong, Donald Emrys, *Roman Imperial Sculpture: an introduction to the commemorative and decorative sculpture of the Roman Empire down to the death of Constantine*, London, Alec Tiranti, 1961.
145. Strong, Donald Emrys, *Roman Art*, New Haven; London, Yale University Press, 1995. [prvo izdanje 1976.].
146. Strong, Eugénie, *Roman Sculpture: From Augustus to Constantine*, Cambridge, Cambridge University Press, 2015. [prvo izdanje 1907.].
147. Thill, Elizabeth Wolfram, *Cultural Constructions: Depictions of Architecture in Roman State Reliefs*, doktorski rad, Chapel Hill, University of North Carolina at Chapel Hill, 2012.
148. Toynbee, Jocelyn Mary Catherine, *Der Spätantike Bildschmuck des Konstantinsbogens by H. P. L'Orange and A. von Gerkan* (Review), *The Journal of Roman Studies* 31 (1941.), 189–193.
149. Tizzani, Vincenzo, *La Statua Equestre di Marco Aurelio e La Casa di Lampadio*, Roma, Tipografia della Pace, 1880.

150. Torelli, Mario, »Statua Equestris Inaurata Caesaris: *mos e ius* nella statua di Marco Aurelio«, u: Alessandra Melucco Vaccaro, Anna Mura Sommella (ur.), *Marco Aurelio. Storia di un monumento e del suo restauro*, Milano, Silvana Editoriale, 1989. 83–103.
151. Travis, Hilary & John, *Roman Body Armour*, Gloucestershire, Amberley Publishing Limited, 2012.
152. Trentin, Filippo, »Marcus Aurelius and the Ara Pacis: Notes on the Notion of 'Origin' in Contemporary Rome«, u: Dom Holdaway, Filippo Trentin (ur.), *Rome, Postmodern Narratives of a Cityscape*, London; New York, Routledge, 2015, 101–119.
153. Tuck, Steven Lawrence, *A History of Roman Art*, Hoboken, John Wiley & Sons, 2015.
154. Vacca, Flaminio, »Memorie di varie antichità trovate in diversi luoghi della città di Roma«, u: Famiano Nardini, Antonio Nibby (ur.), *Roma antica di Famiano Nardini*, Tomo IV, Roma, Nella Stamperia de Romanis, 1820. [prvo izdanje 1594.]
155. Vaccaro, Alessandra Melucco, »Il monumento equestre di Marco Aurelio: restauro e riuso« u: Alessandra Melucco Vaccaro, Anna Mura Sommella (ur.), *Marco Aurelio. Storia di un monumento e del suo restauro*, Milano, Silvana Editoriale, 1989. 211–253.
156. Vermeule, Cornelius Clarkson, *Roman Imperial Art in Greece and Asia Minor*, Massachusetts, Belknap Press of Harvard University Press, 1968.
157. Verner, Eric, *Monumenta Graeca et Romana. Mutilation and transformation : damnatio memoriae and Roman imperial portraiture*, Leiden, Brill, 2004.
158. Vogel, Lise, *The Column of Antoninus Pius*, Massachusetts; Harvard University Press, 1973.
159. Voltaire, François-Marie Arouet, *An Essay on Universal History, the Manners, and Spirit of Nations. From the Reign of Charlemaign to the Age of Lewis XIV.*, London, J. Nourse, 1759.
160. Wegner, Max, *Die Herrscherbildnisse in antoninischer Zeit*, Berlin, Gebrüder Mann, 1939.
161. Winckelmann, Johann Joachim, *History of the Art of Antiquity*, Los Angeles, Getty Research Institute, 2006. [prvo izdanje 1764.]
162. Wojciehowski, Dolora Ann, *Old Masters, New Subjects: Early Modern and Poststructuralist Theories of Will*, Stanford, Stanford University Press, 1995.
163. Wünsche, Raimund, *Marc Aurel*, München, Staatliche Antikensammlungen und Glyptothek München, 2003.
164. Zaho, Margaret Ann, *Imago Triumphalis. The Function and Significance of Triumphal Imagery for Italian Renaissance Rulers*, Frankfurt am Main; Berlin, Peter Lang, 2004.

165. Zanker, Peter, »By the emperor, for the people, 'popular' architecture in Rome«, u: Björn Christian Ewald, Carlos Federico Noreña (ur.), *The Emperor and Rome. Space, Representation, and Ritual*, Cambridge, Cambridge University Press, 2010. 45–88.
166. Žepić, Milan, *Latinsko hrvatski rječnik*, Zagreb, Školska knjiga, 1995.

Popis slikovnih priloga

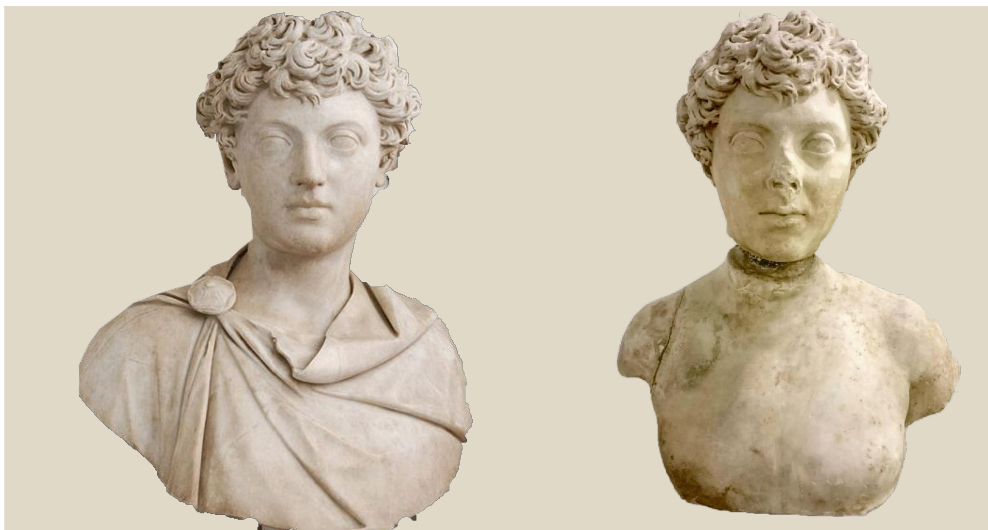
- Slika 1. Bista Marka Aurelija, Rim, Museo Capitolino (inv. 279). https://followinghadrian.files.wordpress.com/2013/04/26654834845_7f5738db13_h.jpg?w=688&h=1024 (pregledano 2. svibnja 2018.).
- Slika 2. Glava Marka Aurelija, Zagreb, Arheološki muzej (inv. KS 66), fotografirala autorica.
- Slika 3. Bista Marka Aurelija, Rim, Museo Capitolino (inv. 450). <http://lasoga.org/marco-aurelio-filosofo-presodeltronoimperial/marco-aurelio-joven/#prettyPhoto/0/> (pregledano 21. srpnja 2018.).
- Slika 4. Glava Marka Aurelija, Rim, Musei Vaticani, (inv. 227). <https://catalogo.museivaticani.va/opere/> – Ritratto di Marco Aurelio giovane su busto moderno (pregledano 17. srpnja 2018.).
- Slika 5. Veliki Antoninski oltar iz Efeza, Beč, Kunsthistorisches Museum, (inv. I 864). <https://tarihvearkeoloji.blogspot.com/2015/03/the-battle-between-romans-and-parthians.html> (pregledano 3. srpnja 2018.).
- Slika 6. Bista Marka Aurelija, Pariz, Louvre, (inv. MA 1156). <https://www.pinterest.co.uk/pin/238339005257818477/?lp=true> (pregledano 3. srpnja 2018.).
- Slika 7. Glava (i statua?) Marka Aurelija, San Antonio, Museum of Art, (inv. 85.136.1). <https://publications.artic.edu/roman/sites/publications.artic.edu.roman/files/figures/thumbnail/roman56.jpg> (pregledano 2. srpnja 2018.).
- Slika 8. Glava Marka Aurelija, Rim, Antiquario Forense, (inv. 3683). https://followinghadrian.files.wordpress.com/2013/04/20840931399_b614805a39_h.jpg?w=662&h=1024 (pregledano 2. srpnja 2018.).
- Slika 9. Bista Marka Aurelija, Firenca, Galleria degli Uffizi, (inv. 1914.179). <http://picssr.com/tags/italianartgallery/interesting> – 2014 Uffizi Gallery, Florence: Young Marcus Aurelius #1 (pregledano 21. srpnja 2018.).
- Slika 10. Statua Marka Aurelija i Faustine kao Marsa i Venere (?), Rim, Museo Capitolino, (inv. 652). <http://ancientrome.ru/art/artworken/img.htm?id=6932> (pregledano 21. srpnja 2018.).
- Slika 11. Bista Marka Aurelija, Farnborough, Farnborough Hall, (inv. 12). <http://arachne.uni-koeln.de/item/marbilder/3317699> (pregledano 27. srpnja 2018.).
- Slika 12. Statua Marka Aurelija, Aleksandrija, Graeco-Roman Museum, (inv. 3250). <http://users.stlcc.edu/mfuller/egyptclass/aaaEgypt1992/16AlexMarcusAurelius92.JPG> (pregledano 2. srpnja 2018.).
- Slika 13. Glava Marka Aurelija, Tarragona, Museu Nacional Arqueològic de Tarragona, (inv. 386). https://farm6.static.flickr.com/5485/10449005763_44aff05fb5_b.jpg (pregledano 2. srpnja 2018.).
- Slika 14. Glava Marka Aurelija, Rim, Museo Nazionale Romano (inv. 108598). <http://arachne.uni-koeln.de/item/marbilder/3794735> (pregledano 27. srpnja 2018.).
- Slika 15. Bista Marka Aurelija, München, Glyptothek München, (inv. 569). https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Marcus_Aurelius_Glyptothek_Munich.jpg (pregledano 27. srpnja 2018.).

- Slika 16. Glava Marka Aurelija, London, British Museum, (inv. 1907). http://www.britishmuseum.org/collectionimages/AN00148/AN00148268_001_1.jpg (pregledano 27. srpnja 2018.).
- Slika 17. Bista Marka Aurelija, Pariz, Louvre, (inv. MA 1161). https://www.culturamas.es/wp-content/uploads/2015/07/Marco_aurelio.jpg (pregledano 20. srpnja 2018.).
- Slika 18. Bista Marka Aurelija, Pariz, Louvre, (inv. MA 1159). Fejfer, 2008. fig. 332.
- Slika 19. Portret lica, Konjanički spomenik Marka Aurelija, Rim, Museo dei Palazzo dei Conservatori, (inv. MC 3247). Parisi Presicce, 1990. fig. 28.
- Slika 20. Bista Marka Aurelija, Rim, Palazzo Braschi, (inv. 234). Boschung, 2012. fig. 18.4.
- Slika 21. Bista Marka Aurelija, Rim, Museo Capitolino, (inv. 448). <http://www.capitolivm.it/wp-content/uploads/2015/07/30013.jpg> (pregledano 3. srpnja 2018.).
- Slika 22. Bista Marka Aurelija, Napulj, Museo Archeologico Nazionale (inv. 6079). <http://thexart.club/editor.html> (pregledano 20. srpnja 2018.).
- Slika 23. Portret lica Marka Aurelija, reljefni panel *Sacrifitio*, Museo del Palazzo dei Conservatori, (inv. 807). Bergman, 1978. fig. 35.
- Slika 24. Glava Marka Aurelija, fragment reljefa, Copenhagen, Ny Calrsberg Glyptothek, (inv. 1471). Ryberg, 1967. fig. 8.
- Slika 25. Zlatna bista Marka Aurelija, Lausanne, Musée cantonal d'archéologie et d'histoire, (kopija). <http://www.memo.fr/img/ca00789c-df89-40ce-a719-d22ee9a3d5e2.jpg> (pregledano 2. srpnja 2018.).
- Slika 26. Bista Marka Aurelija, Beč, Kunsthistorisches Museum, (inv. I 13). <https://www.pinterest.ca/pin/442408363389795063/> (pregledano 2. srpnja 2018.).
- Slika 27. Statua Marka Aurelija, London, British Museum, (inv. 1906) http://www.britishmuseum.org/collectionimages/AN01275/AN01275457_001_1.jpg (pregledano 25. srpnja 2018.).
- Slika 28. Portret lica Marka Aurelija, reljefni panel *Triumphus*, Museo del Palazzo dei Conservatori, (inv. 808). Bergman, 1978. fig. 36.
- Slika 29. Portret lica Marka Aurelija, reljefni panel *Clementia*, Museo del Palazzo dei Conservatori, (inv. 809). Albertson, 2004. fig. 41.
- Slika 30. Shema i portretni prikazi tipa I., (Shema; <http://arachne.uni-koeln.de/item/typus/335> (pregledano 19. srpnja 2018.); preostale slike; vidi 1–5., uredio Goran Rukavina).
- Slika 31. Shema i portretni prikazi tipa II., (Shema; <http://arachne.uni-koeln.de/item/typus/336> (pregledano 19. srpnja 2018.); preostale slike; 6–13., uredio Goran Rukavina).
- Slika 32. Shema i portretni prikazi tipa III. (Shema; <http://arachne.uni-koeln.de/item/marbilder/1718861> (pregledano 19. srpnja 2018.); preostale slike; 14–19., uredio Goran Rukavina).
- Slika 33. Shema i portretni prikazi tipa IV. (Shema; <http://arachne.uni-koeln.de/item/marbilder/1718862> (pregledano 19. srpnja 2018.); preostale slike 20–29., uredio Goran Rukavina).

- Slika 34. Konjanička skulptura Marka Aurelija <https://www.flickr.com/photos/deaddogbarking/4761336414> (pregledano 2. srpnja 2018.).
- Slika 35. Konjanička skulptura Marka Aurelija na Lateranu. <https://www.pinterest.com/pin/91057223692590306/> (pregledano 20. srpnja 2018.).
- Slika 36. Konjanička skulptura Marka Aurelija na Kapitoliju prije uređenja trga. <http://d-art.it/wp-content/uploads/2015/10/figura-2.jpg> (pregledano 20. srpnja 2018.).
- Slika 37. Konjanička skulptura Marka Aurelija na Kapitoliju nakon uređenja trga <https://www.absolutviajes.com/wp-content/uploads/2016/10/Museos-Capitolinos.jpg> (pregledano 20. srpnja 2018.).
- Slika 38. Konjanička skulptura Marka Aurelija, Rim, Museo del Palazzo dei Conservatori, (inv. 3247). <http://www.archidiap.com/opera/sala-desposizione-nel-giardino-romano-dei-musei-capitolini/> (pregledano 20. srpnja 2018.).
- Slika 39. Plan antičkog Rima. <http://www.italy-map.net/rome-ancient-map-big.php> (pregledano 2. srpnja 2018.).
- Slika 40. Stup Marka Aurelija, istočna strana. https://www.google.com/maps/@41.900998,12.4804552,3a,79.2y,252.3h,101.51t/data=!3m6!1e1!3m4!1saqL7mxyqcuLO_iljoENcIw!2e0!7i13312!8i6656 (pregledano 22. svibnja 2018.), uredio Goran Rukavina.
- Slika 41. Stup Marka Aurelija, skica, presjek i tlocrt . <https://www.ancient.eu/image/2240/> (pregledano 22. svibnja 2018.), uredio Goran Rukavina.
- Slika 42. Piazza Colonna, Rim. http://www.romeguide.it/xfoto/foto_foto_roma/29.jpg (pregledano 22. svibnja 2018.), uredio Goran Rukavina.
- Slika 43. Scena III. Personifikacija Dunava i prelazak mosta. http://romainteractive.com/ita/take_a_bit/colonna-di-marco-aurelio.html (pregledano 06. lipnja 2018.).
- Slika 44. Scena IV. *Adlocutio*. Petersen (et al.) 1896. taf. 11. A i B.
- Slika 45. Scena LV.a) *Adlocutio*. Petersen (et al.) 1896. taf. 63. A i B.
- Slika 46. Scena LV.b) Viktorija. Petersen (et al.) 1896. taf. 64. A i B.
- Slika 47. Scena LXXXIII. *Adlocutio*. Petersen (et al.) 1896. taf. 94. A.
- Slika 48. Scena XCVI. *Adlocutio*. Petersen (et al.) 1896. taf. 104. B.
- Slika 49. Scena C. *Adlocutio*. Petersen (et al.) 1896. taf. 109. A.
- Slika 50. Scena XI. „Čudo munje”. Petersen (et al.) 1896. taf. 17. A i B.
- Slika 51. Scena XVI. „Čudo kiše”. <https://www.richardcarrier.info/archives/12480> (pregledano 6. lipnja 2018.)
- Slika 52. Scena XVII. *Deditio*. Petersen (et al.) 1896. taf. 23. B. i 24. A.
- Slika 53. Scena XXI. *Captivus*. Petersen (et al.) 1896. taf. 29. B.
- Slika 54. Scena XXV. *Captivus*. Petersen (et al.) 1896. taf. 33. A i B.
- Slika 55. Scena LXVI. *Captivus*. Petersen (et al.) 1896. taf. 75. A i B.
- Slika 56. Scena XL. *Supplicatio*. Petersen (et al.) 1896. taf. 47. A i B.
- Slika 57. Scena LXII. *Supplicatio*. Petersen (et al.) 1896. taf. 71. A.

- Slika 58. Scena XXVII. Juriš Marka Aurelija i njegove pratnje. Petersen (et al.) 1896. taf. 34. B i 35. A.
- Slika 59. Scena XXXIII. Marko Aurelije predvodi juriš prema rijeci. Petersen (et al.) 1896. taf. 40. A i B, 41. A.
- Slika 60. Scena CVIII. Marko Aurelije s vojskom u jurišu preko mosta. Petersen (et al.) 1896. taf. 115. B, 116. A i B.
- Slika 61. Scena XCVIII. Uništenje sela u prisutnosti Marka Aurelija i vojnog vijeća. Petersen (et al.) 1896. taf. 106. B, 107. A.
- Slika 62. Scena CIII. Marko Aurelije s postrojbama legionara i konjice. Petersen (et al.) 1896. taf. 111. A i B, 112. A i B.
- Slika 63. Scena LXXVIII. Okupljanje trupa, prelazak mosta, Marko Aurelije i vojno vijeće. Petersen (et al.) 1896. taf. 87. A i B, 88. A i B., 89. A.
- Slika 64. Scena CXI. Marko Aurelije na konju s vojskom prelazi most. Petersen (et al.) 1896. taf. 119. A i B, 120. A i B.
- Slika 65. Scena XXIX. *Sacrifitio*. Petersen (et al.) 1896. taf. 37. A.
- Slika 66. Scena XXX. *Sacrifitio*. Petersen (et al.) 1896. taf. 38. B.
- Slika 67. Scena LXXV. *Sacrifitio*. Petersen (et al.) 1896. taf. 83. B.
- Slika 68. Scena X. (dio) Germani brane riječni prijelaz. Petersen (et al.) 1896. taf. A i B.
- Slika 69. Scena LXXX. Marko Aurelije sa savjetnicima ispred rimskog tabora. Petersen (et al.) 1896. taf. 92. A.
- Slika 70. Scena CI. Razgovor Marka Aurelija i njegovih savjetnika, dolazak glasnika. Petersen (et al.) 1896. taf. 110. A.
- Slika 71. *Clementia*, reljefni panel, Rim, Museo del Palazzo dei Conservatori, (inv. MC0809). Ryberg, 1967. fig. 2.
- Slika 72. *Triumphus*, reljefni panel, Rim, Museo del Palazzo dei Conservatori, (inv. MC0808). Ryberg, 1967. fig. 9a.
- Slika 73. *Sacrificium*, reljefni panel, Rim, Museo del Palazzo dei Conservatori, (inv. MC0807). Ryberg, 1967. fig. 14a.
- Slika 74. Atika Konstantinovog slavoluka – sjeverna strana, Rim. <http://ancientrome.ru/art/artworken/img.htm?id=7322> (pregledano 20. srpnja 2018.).
- Slika 75. Konstantinov slavoluk – sjeverna strana, Rim. <http://www.jeffbondono.com/TouristInRome/ArchOfConstantine.html> (pregledano 20. srpnja 2018.).
- Slika 76. Atika Konstantinovog slavoluka – južna strana, Rim. <http://ancientrome.ru/art/artworken/img.htm?id=6162> (pregledano 29. srpnja 2018.).
- Slika 77. Konstantinov slavoluk – južna strana, Rim. https://78.media.tumblr.com/180563777471de54fa02788e809fa465/tumblr_nzjcpmFScOl1t51cv6o1_540.jpg (pregledano 29. srpnja 2018.).
- Slika 78. *Adlocutio*, Konstantinov slavoluk, Rim. Ryberg, 1967. fig. 19.
- Slika 79. *Profectio*, Konstantinov slavoluk, Rim. Ryberg, 1967. fig. 18.

- Slika 80. *Liberalitas*, Konstaninov slavoluk, Rim. Ryberg, 1967. fig. 49.
- Slika 81. *Submissio* Konstaninov slavoluk, Rim. Ryberg, 1967. fig. 44.
- Slika 82. *Rex Datus*, Konstaninov slavoluk, Rim. Ryberg, 1967. fig. 32.
- Slika 83. *Captivi*, Konstaninov slavoluk, Rim. Ryberg, 1967. fig. 40.
- Slika 84. *Adlocutio*, Konstaninov slavoluk, Rim. Ryberg, 1967. fig. 37a.
- Slika 85. *Lustratio*, Konstaninov slavoluk, Rim. Ryberg, 1967. fig. 27.
- Slika 86. Rekonstrukcijska shema trijumfalnog luka Marka Aurelija, strana A (prema Ryberg). Ryberg, 1967. fig. 56.
- Slika 87. Rekonstrukcijska shema trijumfalnog luka Marka Aurelija, strana B (prema Ryberg). Ryberg, 1967. fig. 57.
- Slika 88. Rekonstrukcijska shema trijumfalnog luka Marka Aurelija, prednja i bočna strana A (prema Stuartu Jonesu), uredio Goran Rukavina.
- Slika 89. Rekonstrukcijska shema trijumfalnog luka Marka Aurelija, prednja i bočna strana B (prema Stuartu Jonesu), uredio Goran Rukavina.



Slika 1. Bista Marka Aurelija, Rim, Museo Capitolino, (inv. 279)



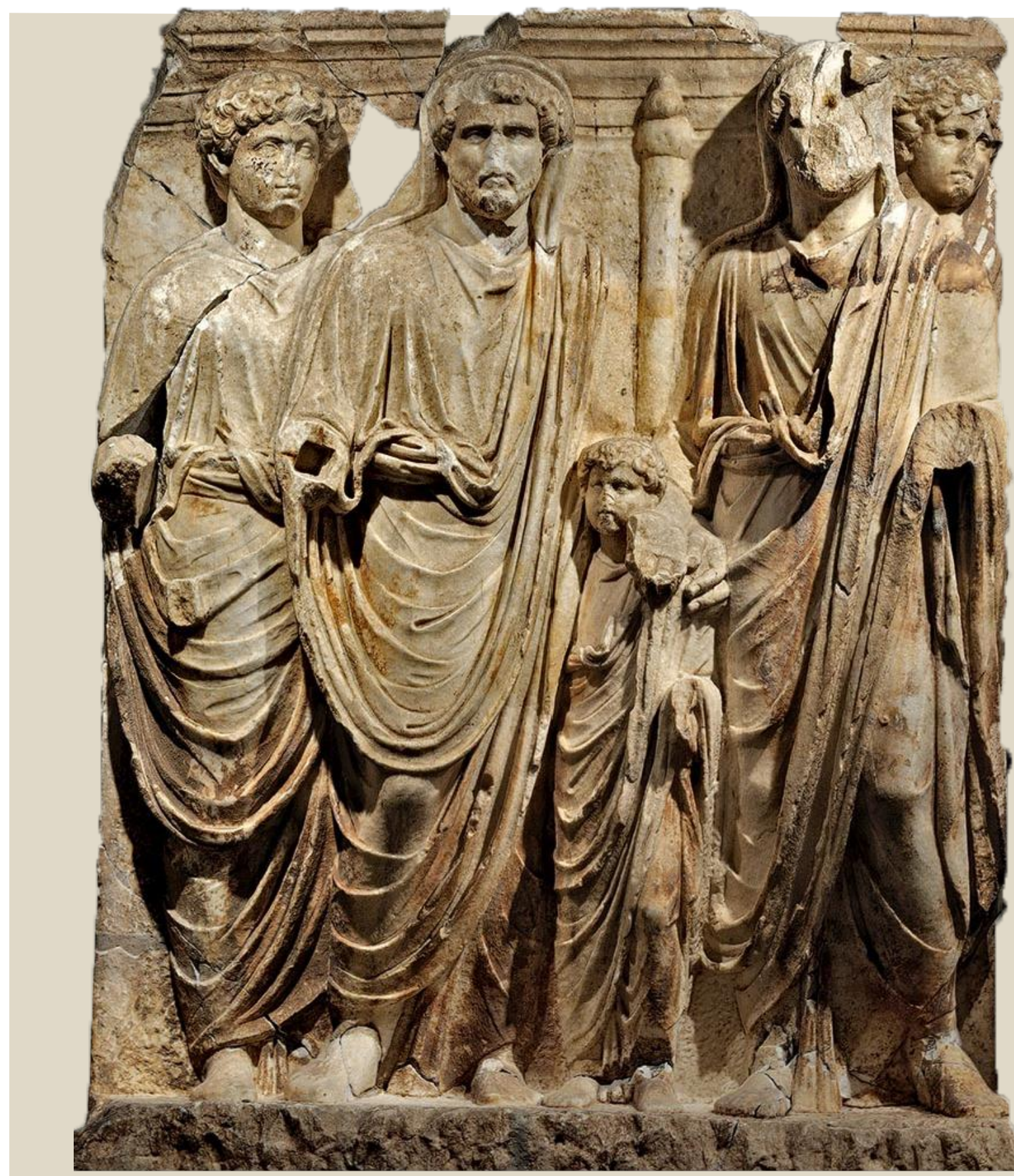
Slika 2. Glava Marka Aurelija, Zagreb, Arheološki muzej, (inv. KS 66)



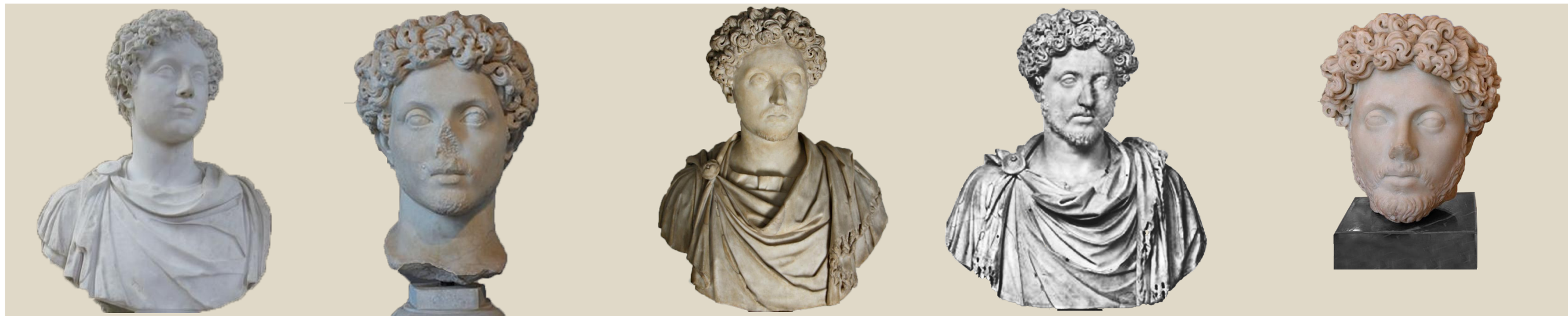
Slika 3. Bista Marka Aurelija, Rim, Museo Capitolino, (inv. 450)



Slika 4. Glava Marka Aurelija, Rim, Musei Vaticani, (inv. 227)



Slika 5. Veliki Antoninski oltar iz Efeza, Beč, Kunsthistorisches Museum, (inv. I 864)



Slika 6. Bista Marka Aurelija, Pariz, Louvre, (inv. MA 1156)

Slika 8. Glava Marka Aurelija, Rim, Antiquario Forense, (inv. 3683)

Slika 9. Bista Marka Aurelija, Firenca, Galleria degli Uffizi, (inv. 1914.179)

Slika 11. Bista Marka Aurelija, Farnborough, Farnborough Hall, (inv. 12)

Slika 13. Glava Marka Aurelija, Tarragona, Museu Nacional Arqueològic de Tarragona, (inv. 386)



Slika 7. Glava (i statua?) Marka Aurelija, San Antonio, San Antonio Museum of Art, (inv. 85.136.1)

Slika 10. Statue Marka Aurelija i Faustine kao Marsa i Venere (?), Rim, Museo Capitolino, (inv. 652)

Slika 12. Statua Marka Aurelija, Aleksandrija, Graeco-Roman Museum, (inv. 3250)



Slika 14. Glava Marka Aurelija, Rim,
Museo Nazionale Romano, (inv. 108598)

Slika 15. Bista Marka Aurelija, München,
Glyptothek München, (inv. 569)



Slika 16. Glava Marka Aurelija, London,
British Museum, (inv. 1907)

Slika 17. Bista Marka Aurelija, Pariz,
Louvre, (inv. MA 1161)



Slika 18. Bista Marka Aurelija, Pariz,
Louvre, (inv. MA 1159)

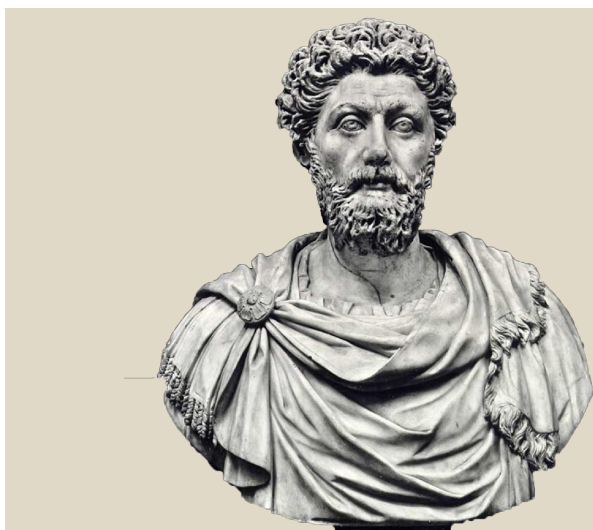
Slika 19. Portret lica, Konjanički spomenik Marka Aurelija,
Rim, Museo dei Palazzo dei Conservatori, (inv. MC 3247)



Slika 20. Bista Marka Aurelija, Rim, Palazzo Braschi, (inv. 234)



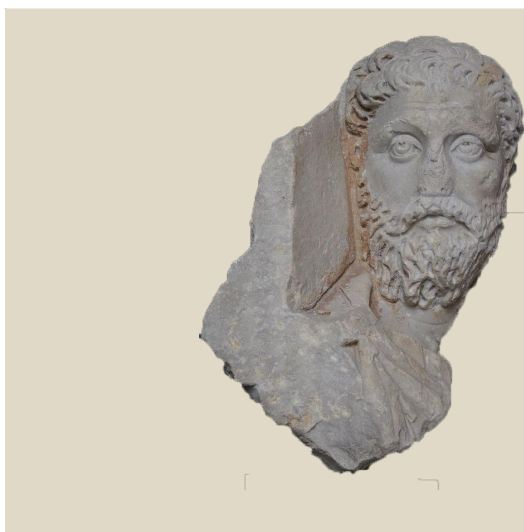
Slika 21. Bista Marka Aurelija, Rim, Museo Capitolino, (inv. 448)



Slika 22. Bista Marka Aurelija, Napulj, Museo Archeologico Nazionale, (inv. 6079)



Slika 23. Portret lica Marka Aurelija, reljefni panel *Sacrificio*, Rim, Museo del Palazzo dei Conservatori, (inv. 807)



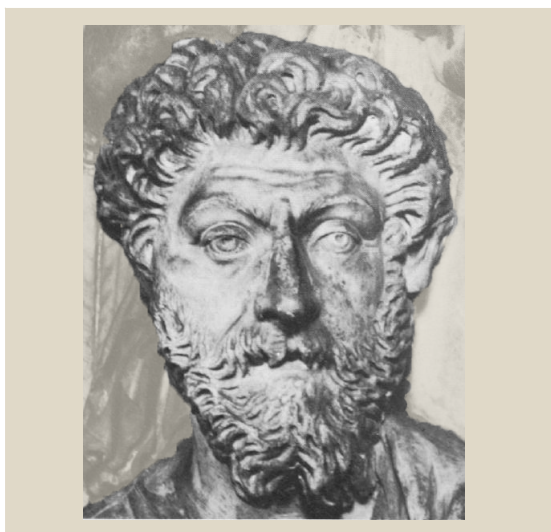
Slika 24. Glava Marka Aurelija, fragment reljefa, Kopenhagen, Ny Carlsberg Glyptothek, (inv. 1471)



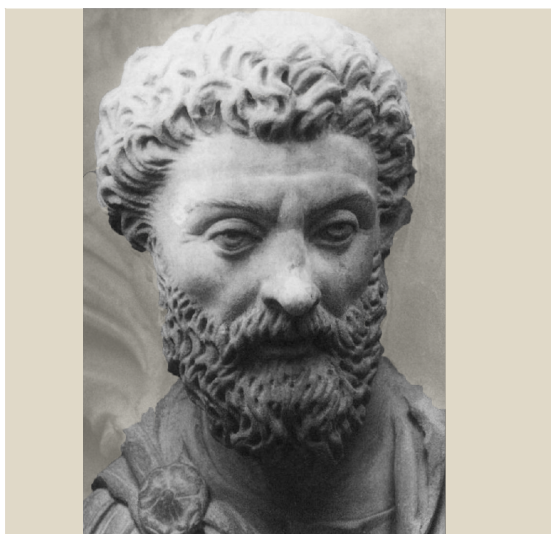
Slika 25. Zlatna bista Marka Aurelija, Lausanne, Musée cantonal d'archéologie et d'histoire, (kopija)



Slika 26. Bista Marka Aurelija, Beč, Kunsthistorisches Museum, (inv. I 13)



Slika 28. Portret lica Marka Aurelija, reljefni panel *Triumphus*, Rim, Museo del Palazzo dei Conservatori, (inv. 808)



Slika 29. Portret lica Marka Aurelija, reljefni panel *Clementia*, Rim, Museo del Palazzo dei Conservatori, (inv. 809)



Slika 27. Statua Marka Aurelija, London, British Museum, (inv. 1906)



Slika 30. Shema i portretni prikazi tipa I.



Slika 31. Shema i portretni prikazi tipa II.



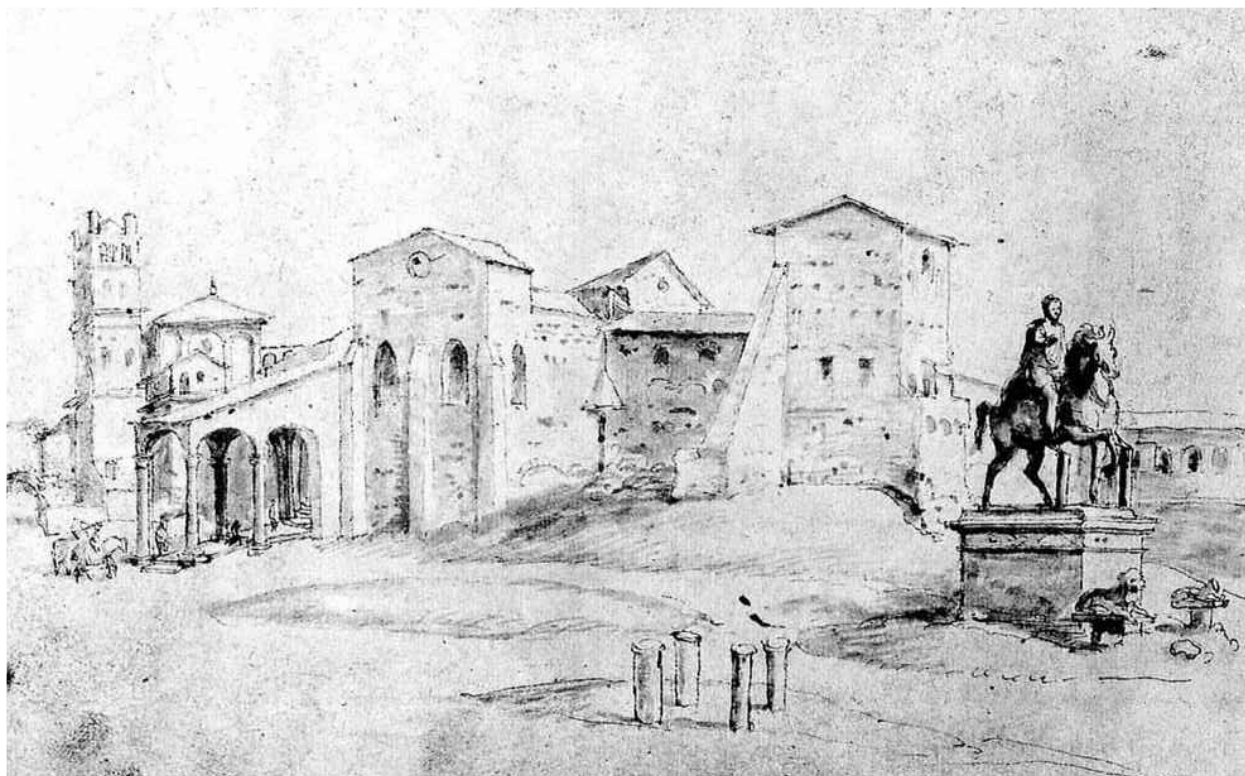
Slika 32. Shema i portretni prikazi tipa III.



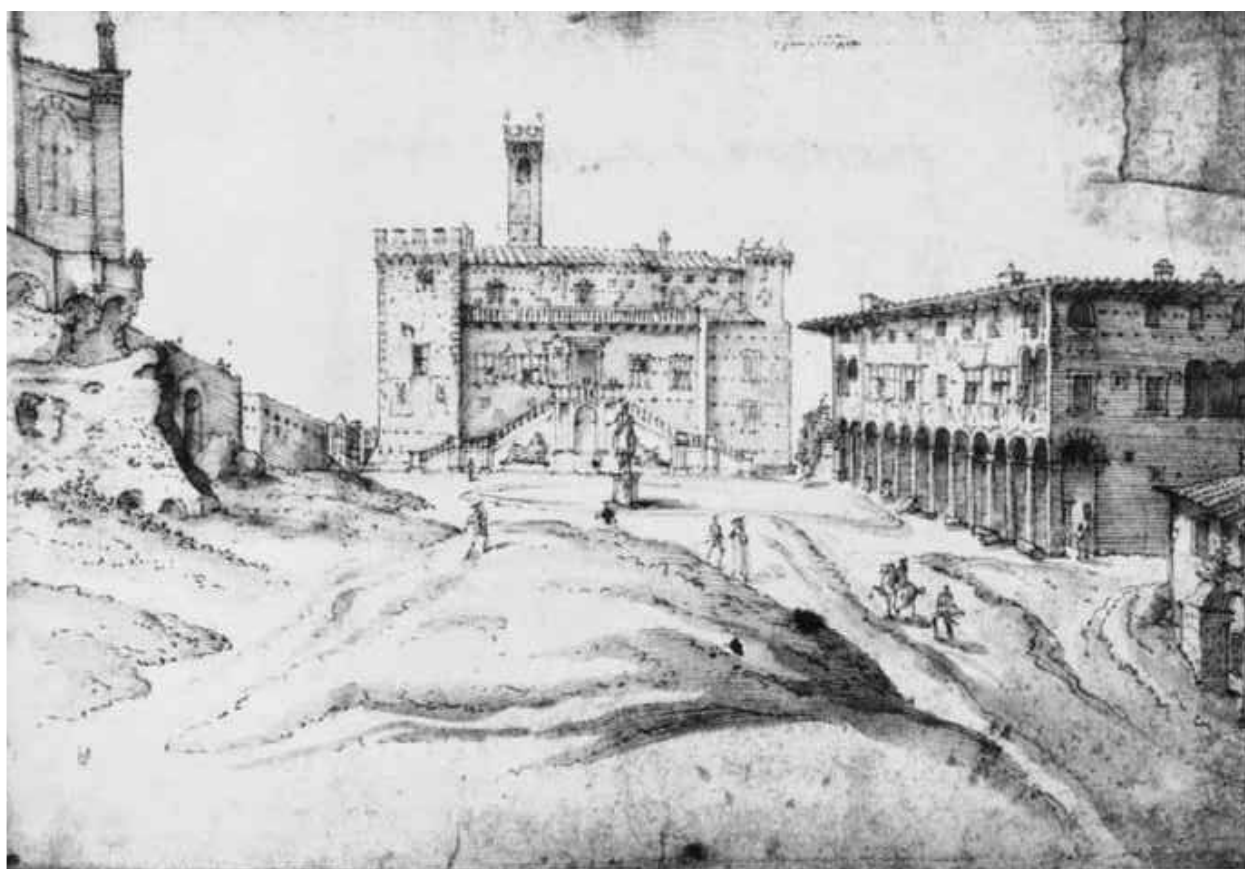
Slika 33. Shema i portretni prikazi tipa IV.



Slika 34. Konjanička skulptura Marka Aurelija



Slika 35. Konjanička skulptura Marka Aurelija na Lateranu



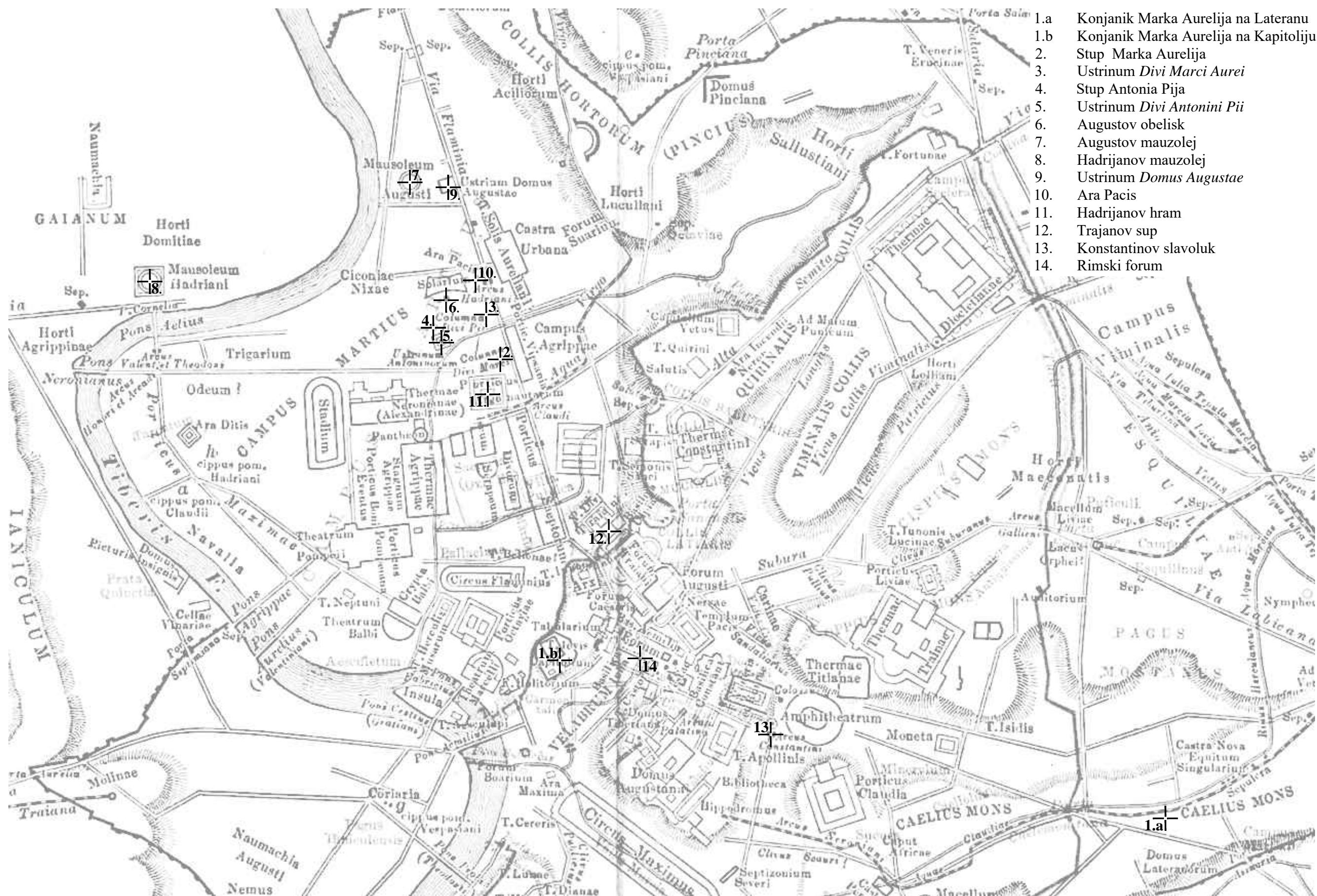
Slika 36. Konjanička skulptura Marka Aurelija na Kapitoliju prije uređenja trga



Slika 37. Konjanička skulptura Marka Aurelija na Kapitoliju poslije uređenja trga

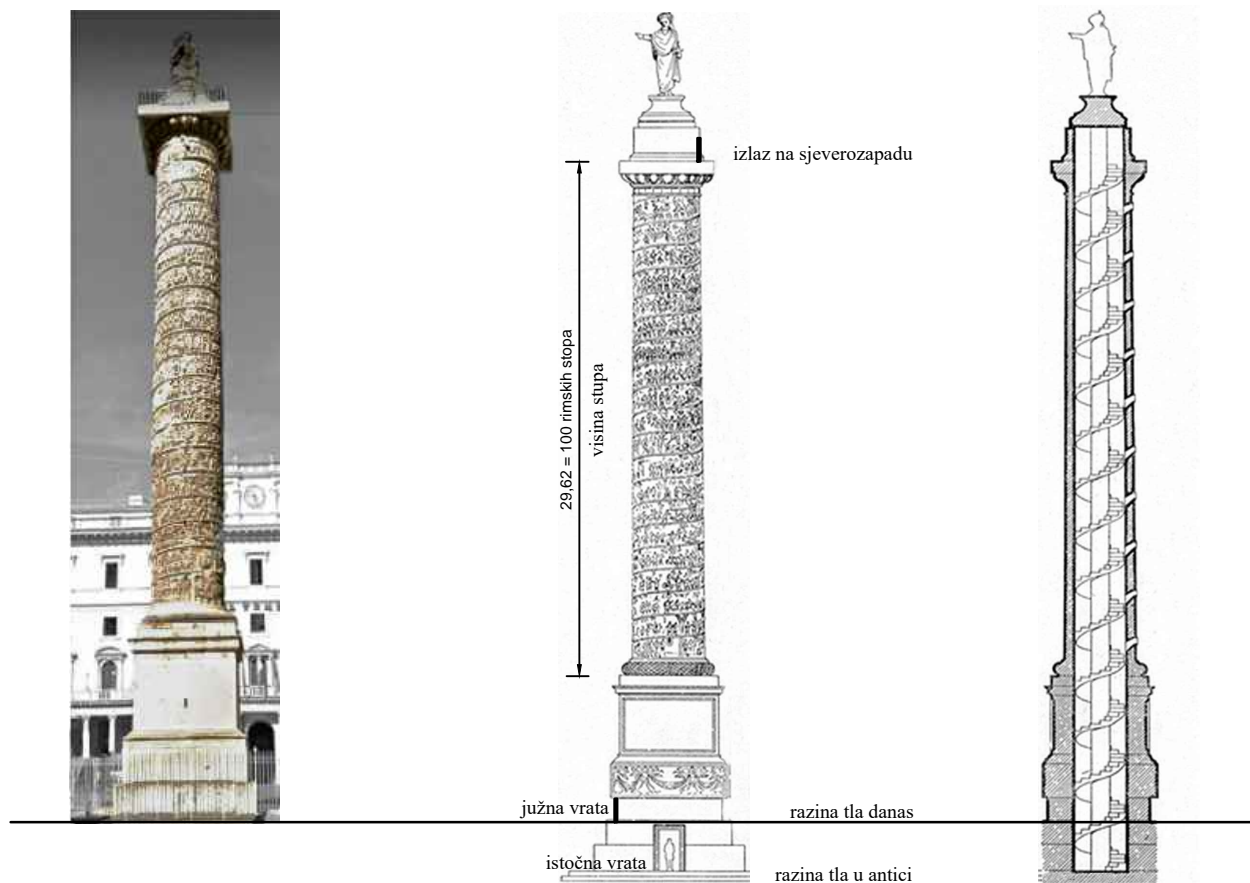


Slika 38. Konjanička skulptura Marka Aurelija, Rim, Museo del Palazzo dei Conservatori, (inv. 3247)



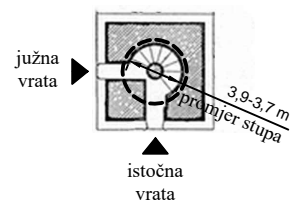
- 1.a Konjanik Marka Aurelija na Lateranu
- 1.b Konjanik Marka Aurelija na Kapitoliju
2. Stup Marka Aurelija
3. Ustrinum *Divi Marci Aurei*
4. Stup Antonia Pija
5. Ustrinum *Divi Antonini Pii*
6. Augustov obelisk
7. Augustov mauzolej
8. Hadrijanov mauzolej
9. Ustrinum *Domus Augustae*
10. Ara Pacis
11. Hadrijanov hram
12. Trajanov sup
13. Konstantinov slavluk
14. Rimski forum

Slika 39. Plan antičkog Rima



Slika 40. Stup Marka Aurelija, istočna strana

Slika 41. Stup Marka Aurelija, skica, presjek i tlocrt



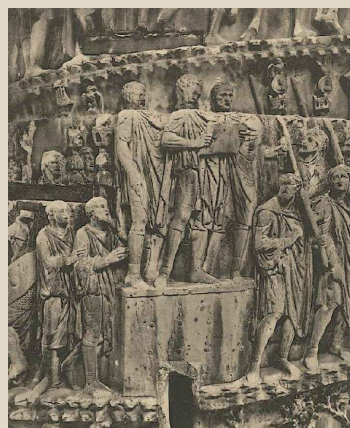
Slika 42. Piazza Colonna



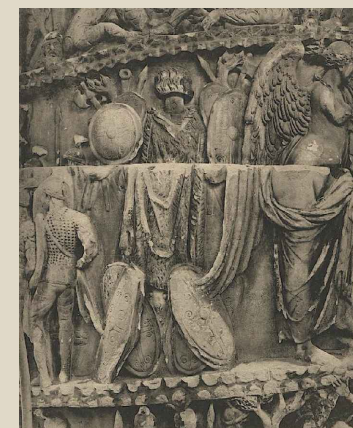
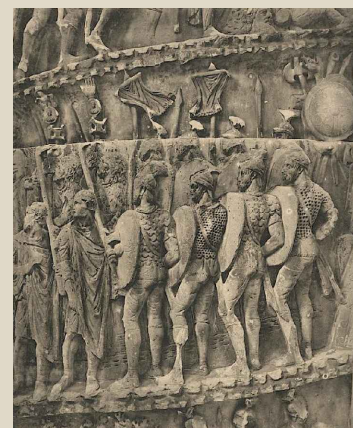
Slika 43. Scena III. Personifikacija Dunava i prelazak mosta



Slika 44. Scena IV. *Adlocutio*



Slika 45. Scena LV.a) *Adlocutio*



Slika 46. Scena LV.b) Viktorija



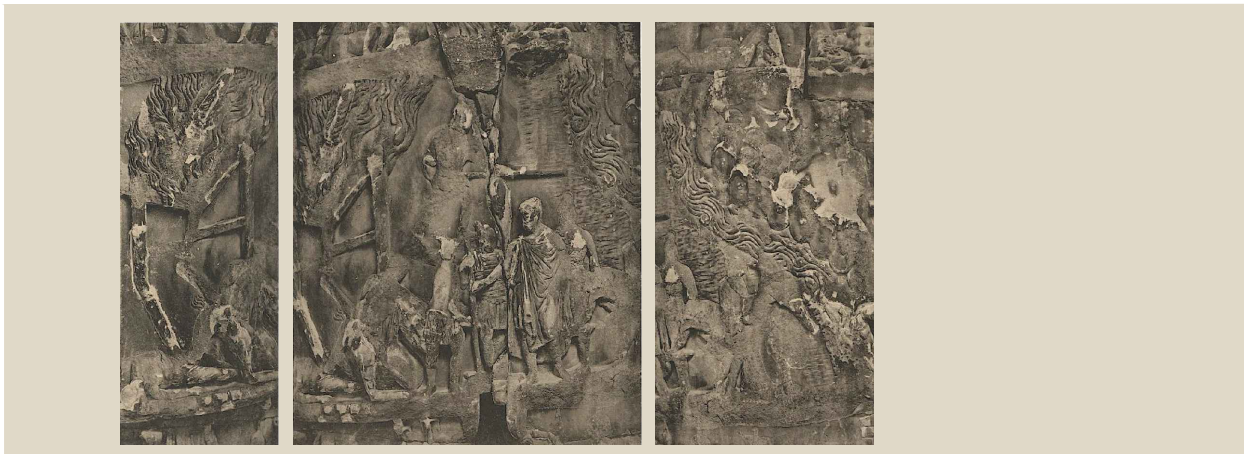
Slika 47. Scena LXXXIII. *Adlocutio*



Slika 48. Scena XCVI. *Adlocutio*



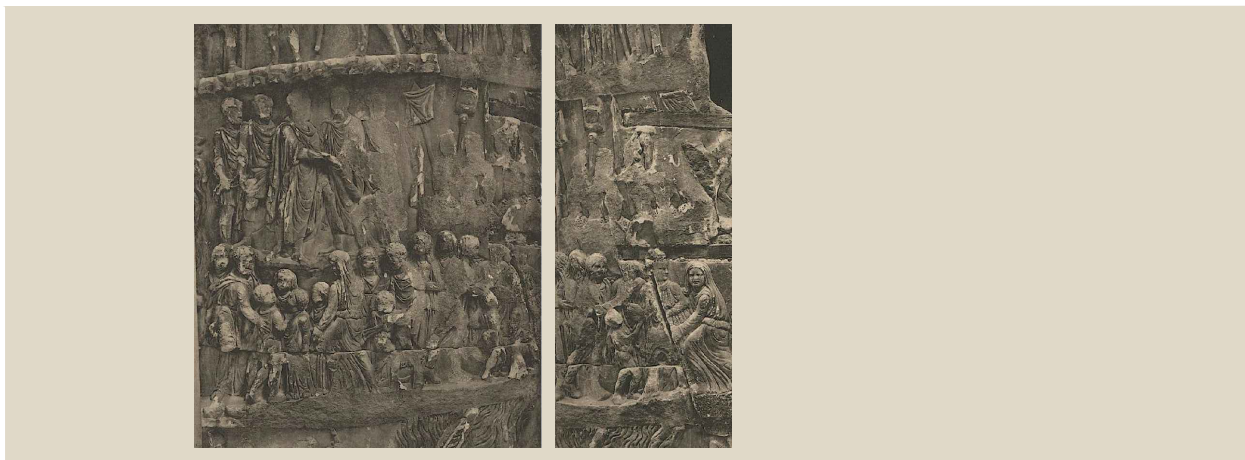
Slika 49. Scena C. *Adlocutio*



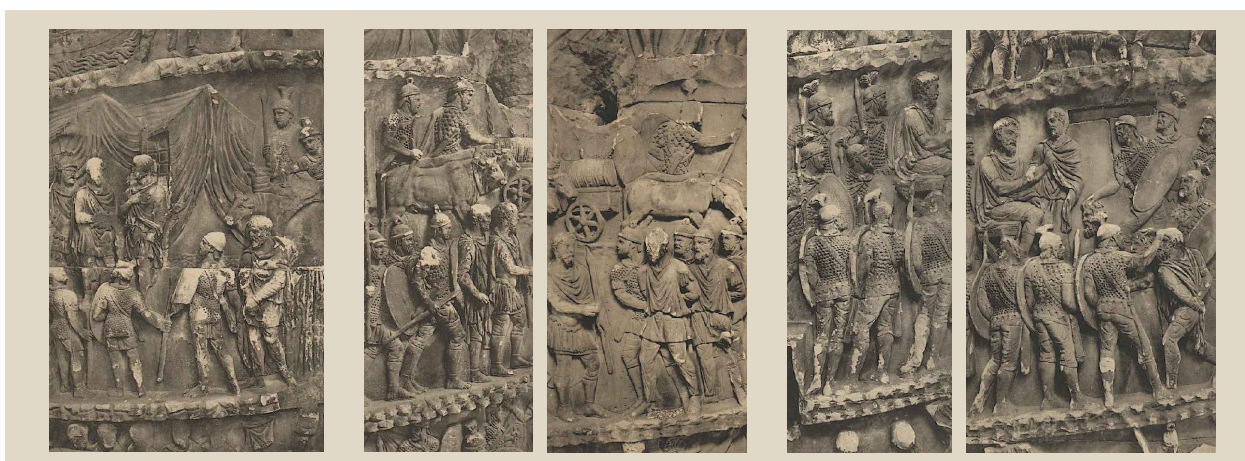
Slika 50. Scena XI. Čudo munje



Slika 51. Scena XVI. Čudo kiše



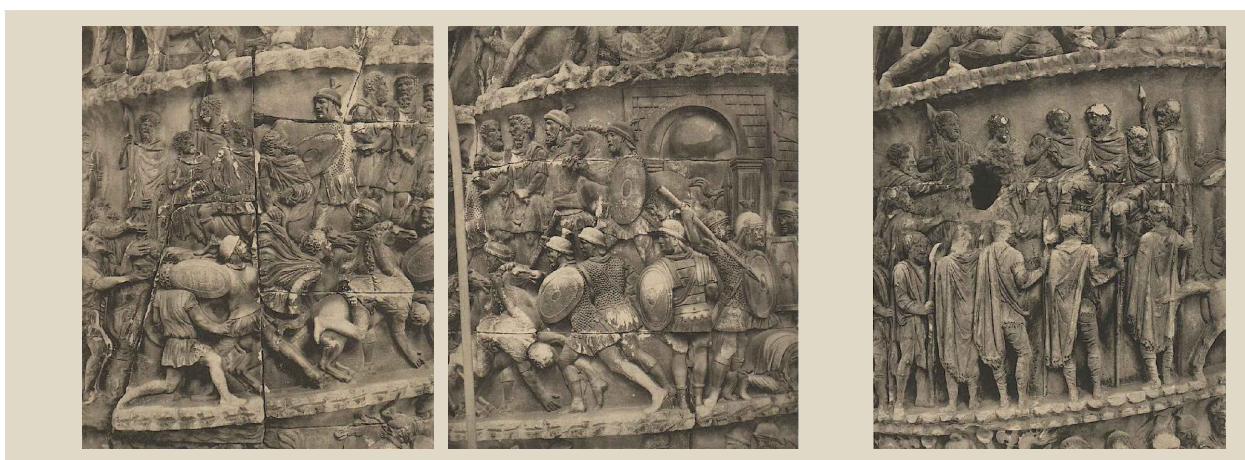
Slika 52. Scena XVII. *Deditio*



Slika 53. Scena XXI. *Captivus*

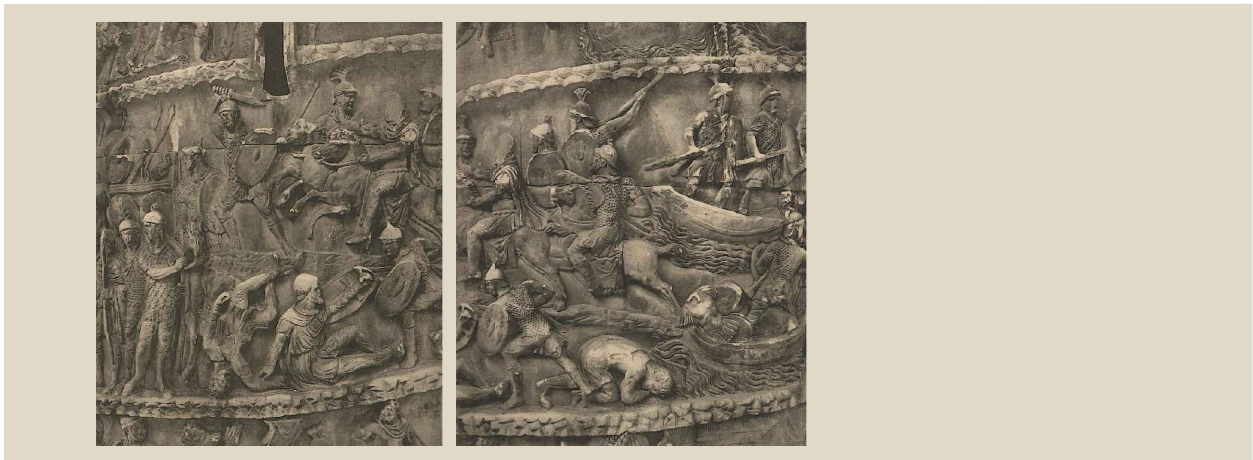
Slika 54. Scena XXV. *Captivus*

Slika 55. Scena LXVI. *Captivus*

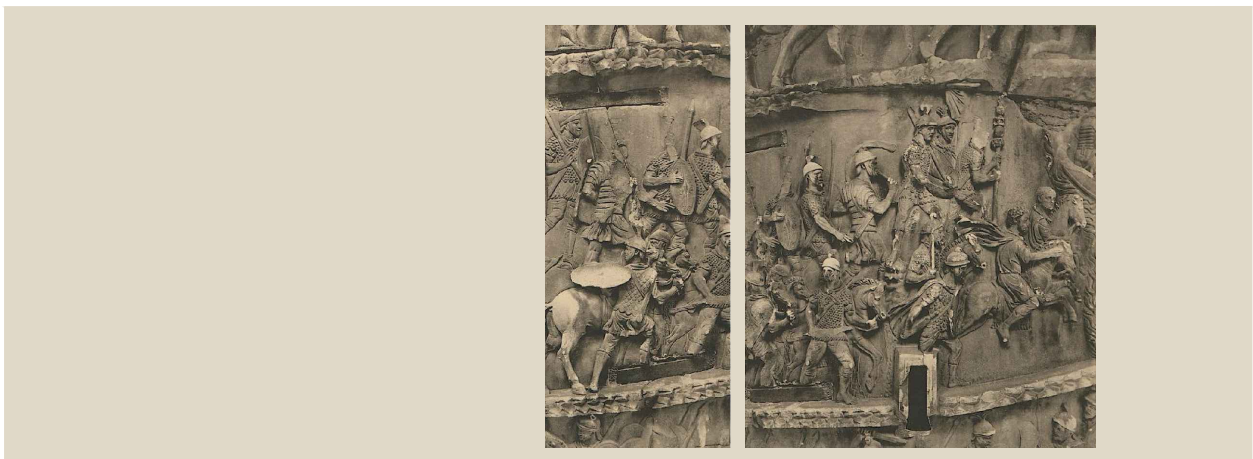


Slika 56. Scena XL. *Supplicatio*

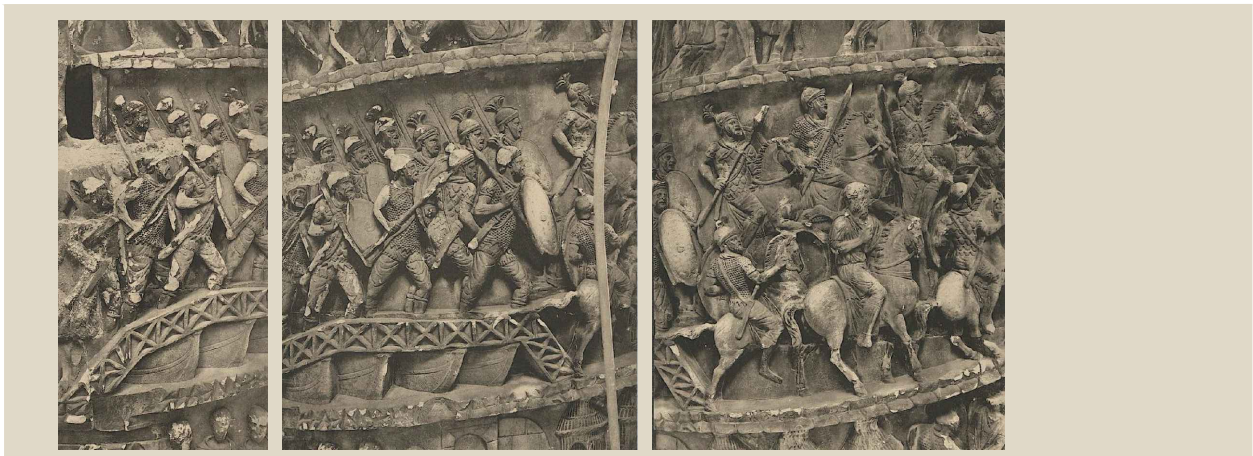
Slika 57. Scena LXII. *Supplicatio*



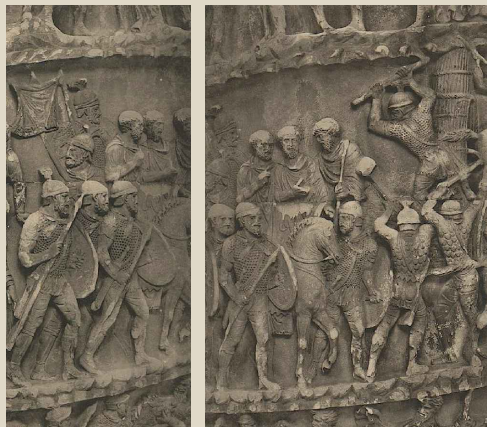
Slika 58. Scena XXVII. Juriš Marka Aurelija i njegove pratnje



Slika 59. Scena XXXIII. Marko Aurelije predvodi juriš prema rijeci



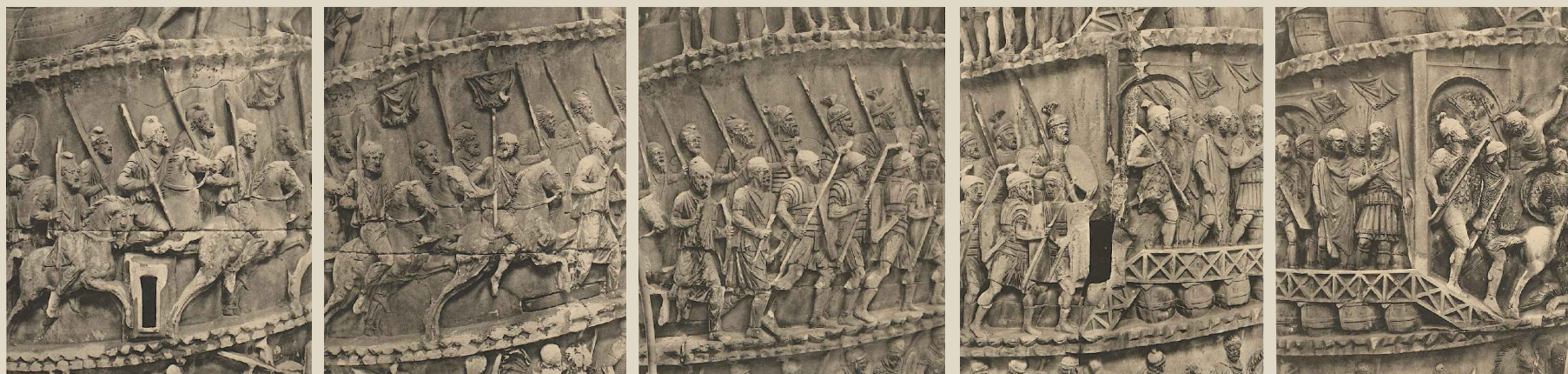
Slika 60. Scena CVIII. Marko Aurelije s vojskom u jurišu preko mosta



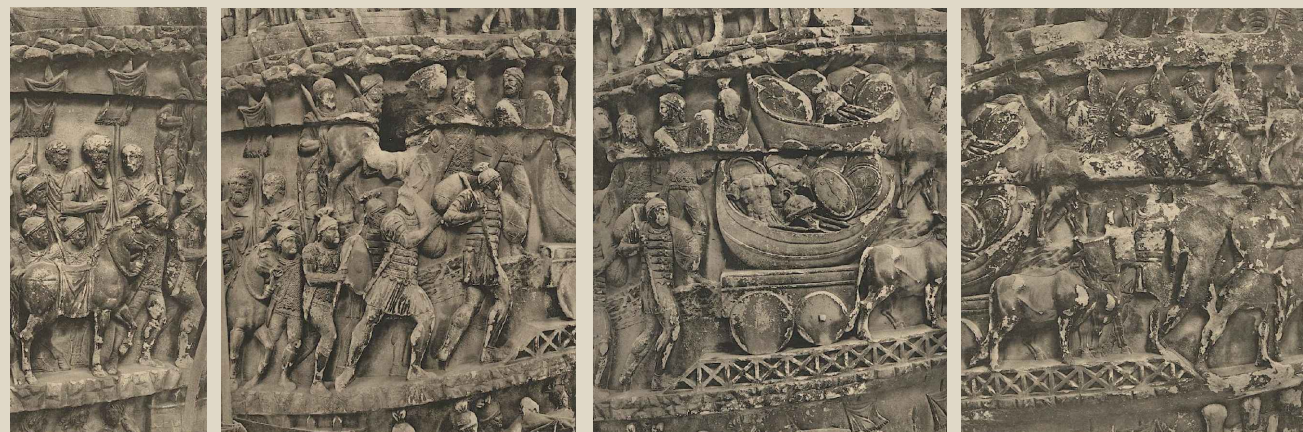
Slika 61. Scena XCVIII. Uništenje sela u prisutnosti Marka Aurelija i vojnog vijeća



Slika 62. Scena CIII. Marko Aurelije s postrojbama legionara i konjice



Slika 63. Scena LXXVIII. Okupljanje trupa, prelazak mosta, Marko Aurelije i vojno vijeće



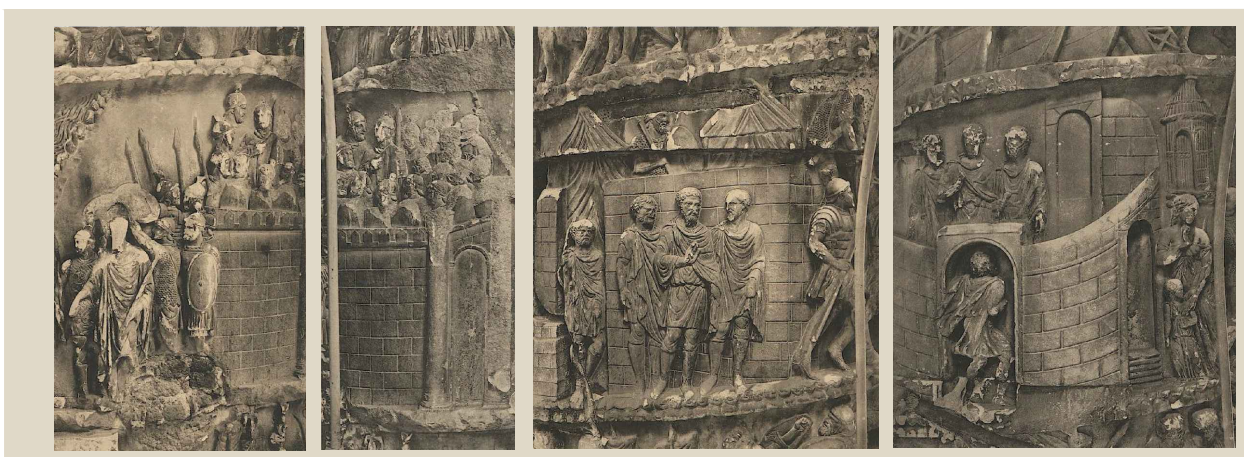
Slika 64. Scena CXI. Marko Aurelije s vojskom prelazi most



Slika 65. Scena XXIX. *Sacrifitio*

Slika 66. Scena XXX. *Sacrifitio*

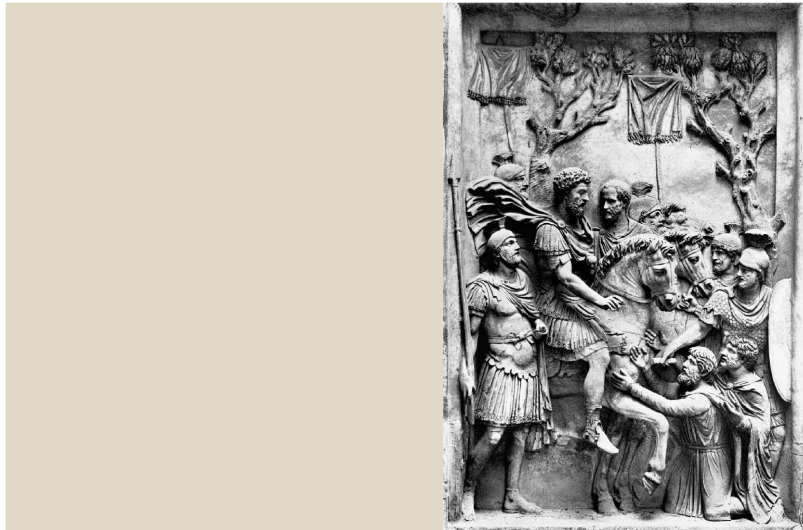
Slika 67. Scena LXXV. *Sacrifitio*



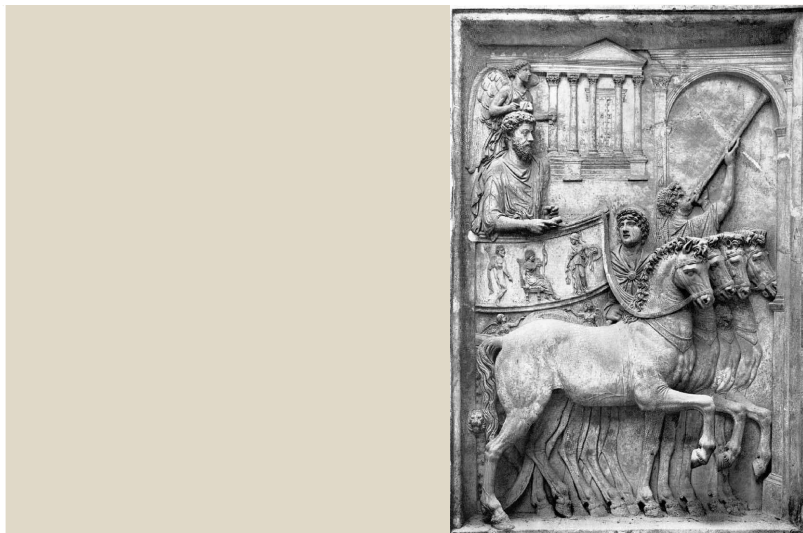
Slika 68. Scena X. (dio)
Germani brane riječni prijelaz

Slika 69. Scena LXXX.
Marko Aurelije sa savjetnicima
ispred rimskog tabora

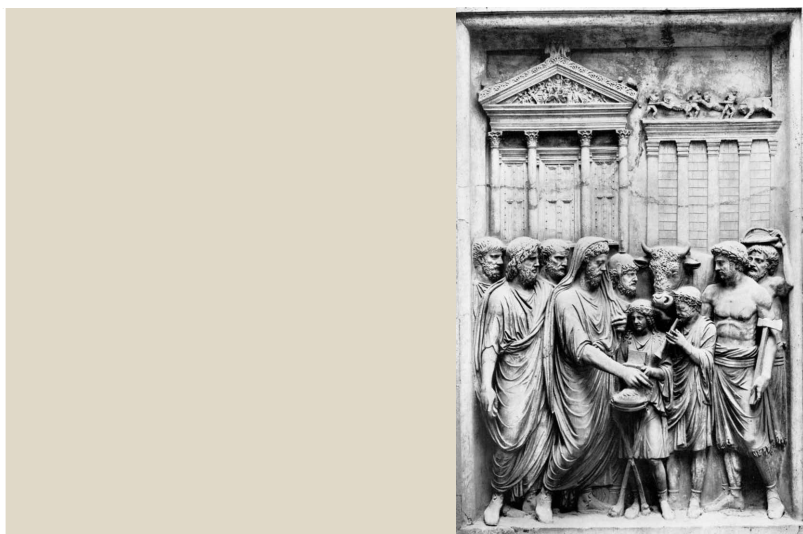
Slika 70. Scena CI.
Razgovor Marka Aurelija i njegovih
savjetnika, dolazak glasnika



Slika 71. *Clementia*, Rim,
Museo del Palazzo dei Conservatori,
(inv. MC0809)



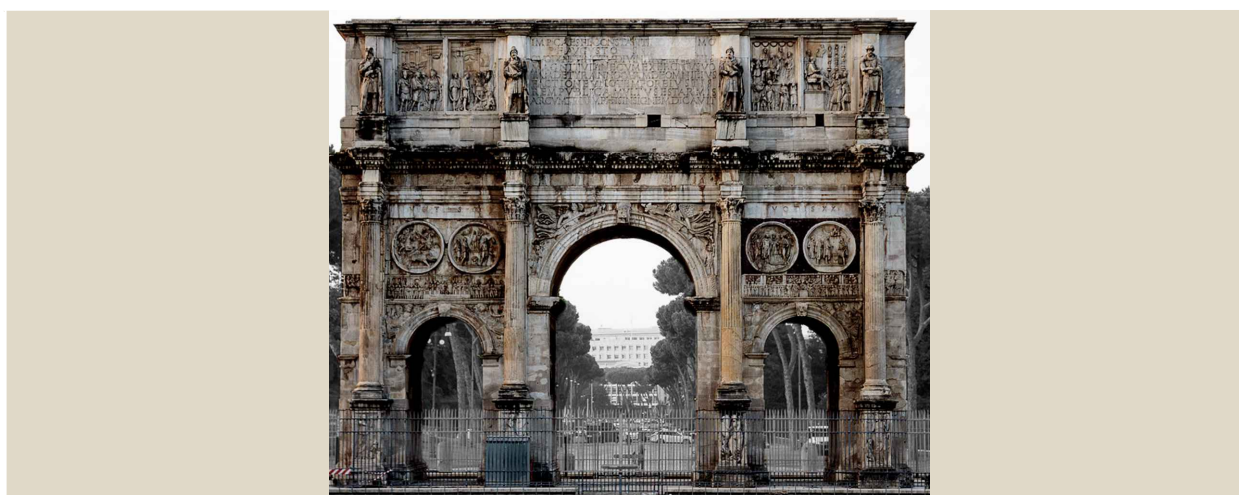
Slika 72. *Triumphus*, Rim,
Museo del Palazzo dei Conservatori,
(inv. MC0808)



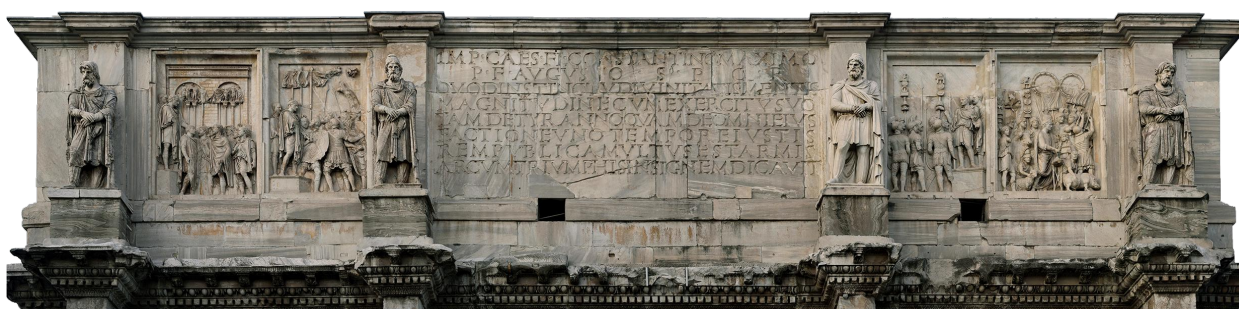
Slika 73. *Sacrificium*, Rim,
Museo del Palazzo dei Conservatori,
(inv. MC0807)



Slika 74. Atika Konstantinovog slavoluka - sjeverna strana, Rim



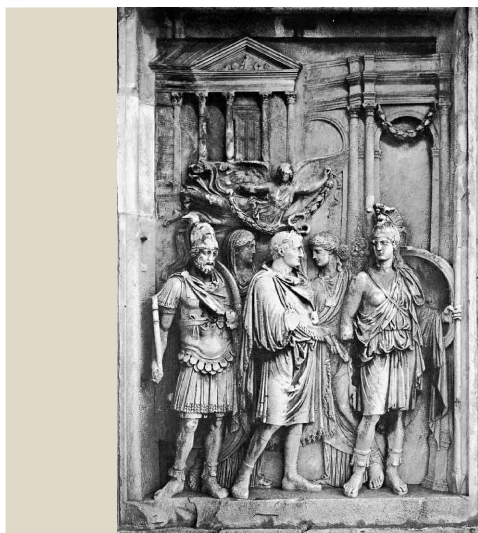
Slika 75. Konstantinov slavuluk - sjeverna strana, Rim



Slika 76. Atika Konstantinovog slavoluka - južna strana, Rim



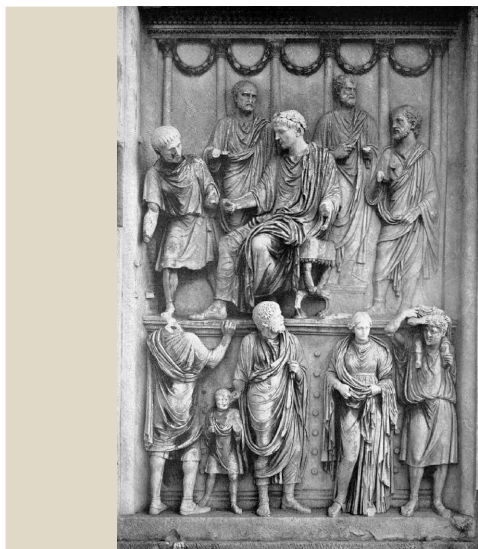
Slika 77. Konstantinov slavuluk - južna strana, Rim



Slika 78. *Adventus*,
Konstantinov slavoluk, Rim



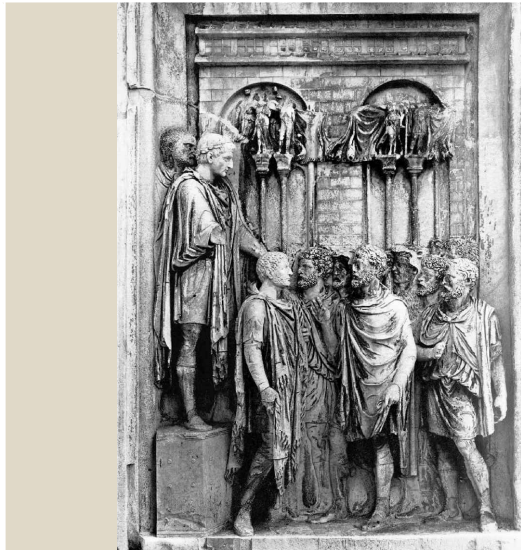
Slika 79. *Profectio*,
Konstantinov slavoluk, Rim



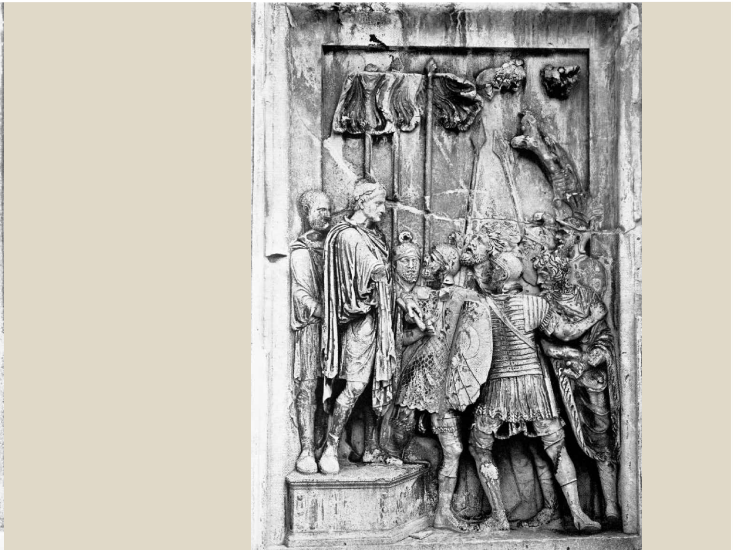
Slika 80. *Liberalitas*,
Konstantinov slavoluk, Rim



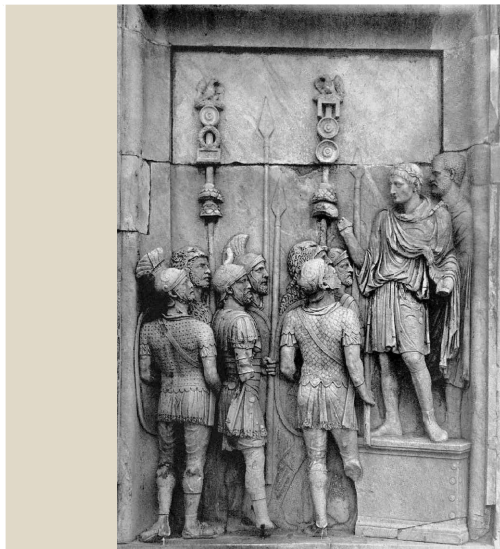
Slika 81. *Submissio*,
Konstantinov slavoluk, Rim



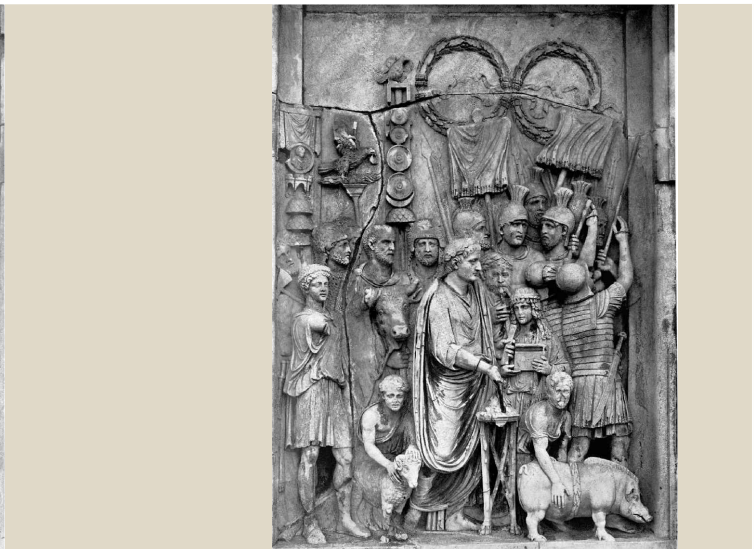
Slika 82. *Rex Datus*,
Konstantinov slavoluk, Rim



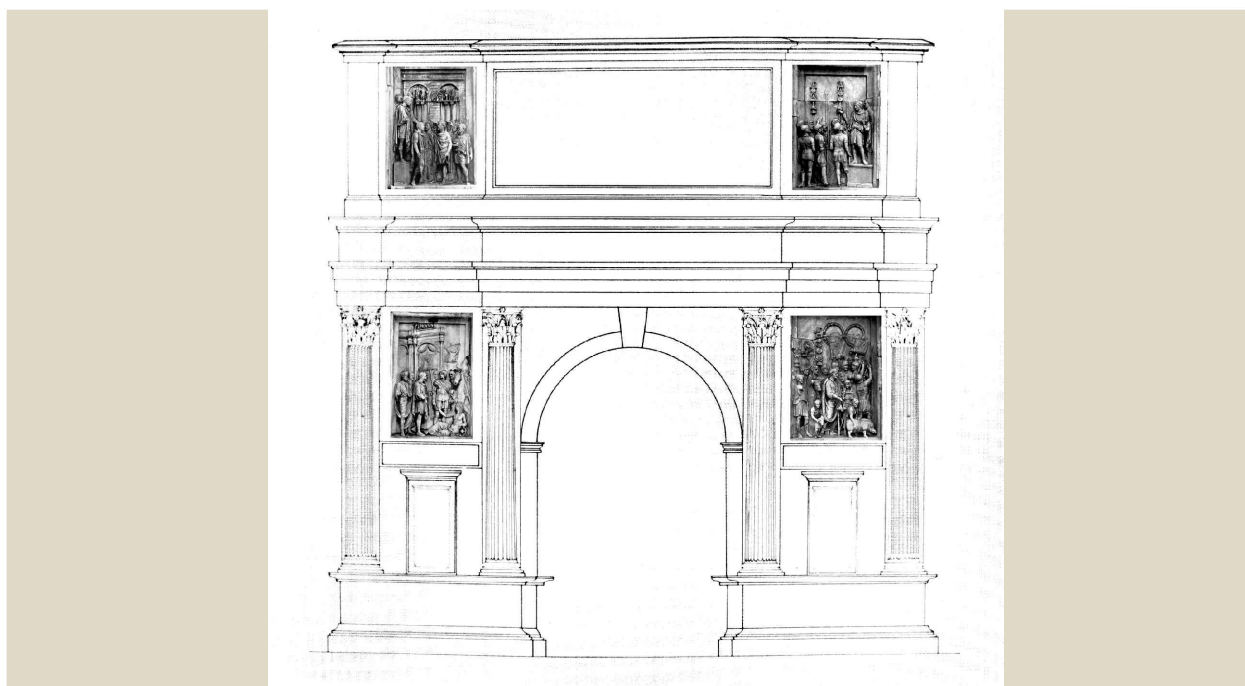
Slika 83. *Captivi*,
Konstantinov slavoluk, Rim



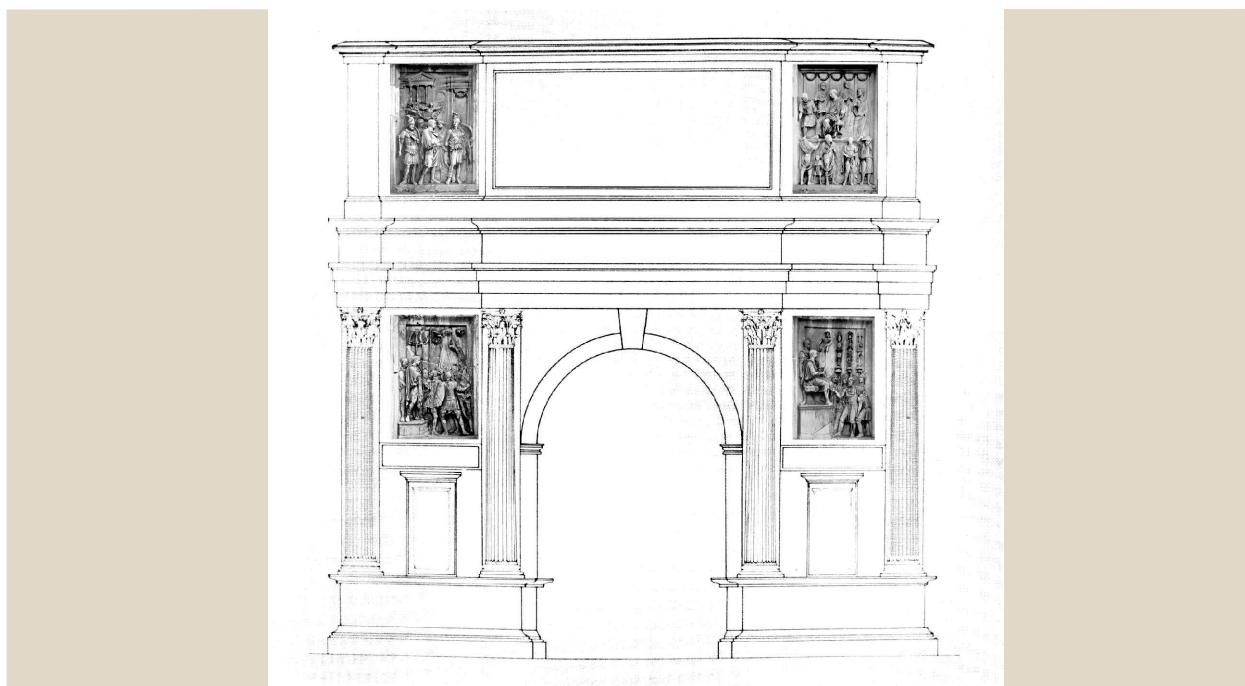
Slika 84. *Adlocutio*,
Konstantinov slavoluk, Rim



Slika 85. *Lustratio*,
Konstantinov slavoluk, Rim



Slika 86. Rekonstrukcijska shema trijumfalnog luka Marka Aurelija, strana A (prema Ryberg)



Slika 87. Rekonstrukcijska shema trijumfalnog luka Marka Aurelija, strana B (prema Ryberg)



Slika 88. Rekonstrukcijska shema trijumfalnog luka Marka Aurelija, prednja i bočna strana A (prema Stuartu Jonesu)



Slika 89. Rekonstrukcijska shema trijumfalnog luka Marka Aurelija, prednja i bočna strana B (prema Stuartu Jonesu)

Summary

The paper addresses artistic legacy of Marcus Aurelius, trying to find links between his life, his thoughts, and the visual perceptions of his figure. It begins with elaboration of the four portrait types, whereby between more than 150 preserved portraits, 29 of them have been selected. Some of them are portraits from monuments that have been analyzed further in this paper – the Equestrian Statue and the Column of Marcus Aurelius, and the three relief panels that are held in the Museo del Palazzo dei Conservatori. On the eight panel reliefs from the Arch of Constantine, that are also represented in the paper, the Aurelius' portraits have been re-carved to resemble and to present the likeness of Constantine. Monuments and panel reliefs (which were once part of the monument(s) too) had been built to celebrate Marcus Aurelius' victories in the First (and Second) Marcomannic War. Their iconography presents him as the emperor dedicated to his duty, ethics, mercy, righteousness and devoutness, and as the emperor-philosopher who proved that he is equally successful as the emperor-warrior, therefore the history remembers him as a role-model that should be followed.

Key words: Marcus Aurelius, portraits, the Equestrian statue, the Column of Marcus Aurelius, panel reliefs, Marcomannic Wars, stoic philosophy